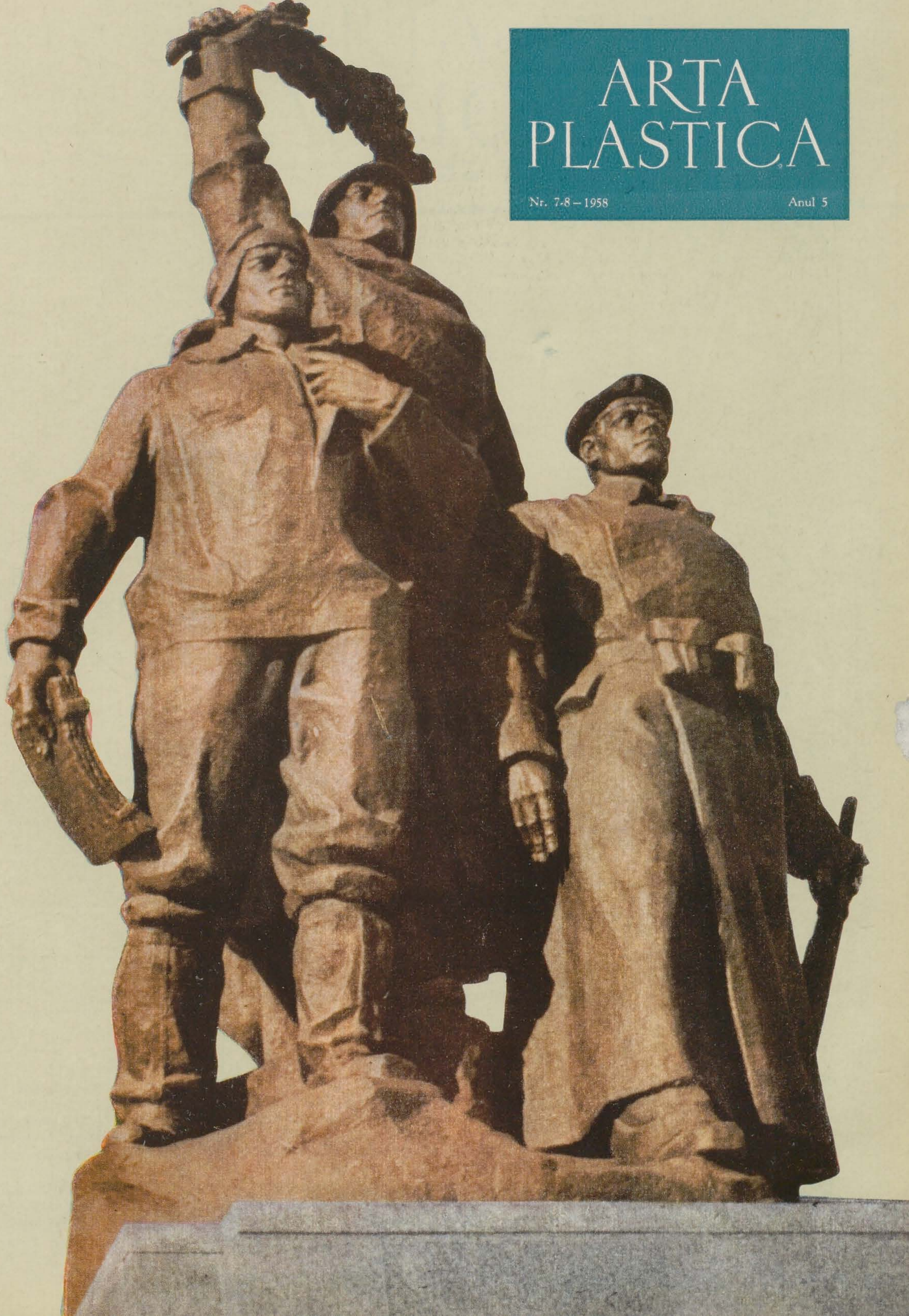
ARTA PLASTICA

Nr. 7-8 – 1958 Anul 5



ARTA PLASTICA

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI
7-8—1958

PE MARGINEA UNEI CONSFĂTUIRI CU TINERII ARTIȘTI PLASTICI

PENTRU O ARTĂ PĂTRUNSĂ DE SPIRIT DE PARTID, PENTRU O ARTĂ CU UN ÎNALT MESAJ SOCIAL

In ziua de 4 noiembrie a.c. a avut loc la Muzeul de Artă al R.P.R. o consfătuire organizată de Direcția Generală a Artelor din Ministerul Invățămîntului și Culturii și U.A.P. în vederea discutării, cu tinerii artiști plastici, a unor lucrări create în anul acesta. La consfătuire au luat parte Acad. I. Jalea — președinte al U.A.P., Membru corespondent al Academiei R.P.R., Laureat al Premiului de Stat, Artist al Poporului din R.P.R. —, Al. Ciucurencu — Secretar al U.A.P,. Maestru Emerit al Artei din R.P.R., Laureat al Premiului de Stat —, I. Irimescu — Secretar al U.A.P., Maestru Emerit al Artei din R.P.R., Laureat al Premiului de Stat —, C. Baba —Maestru Emerit al Artei din R.P.R., Membru de onoare al Academiei de Arte a U.R.S.S., Laureat al Premiului de Stat —, Ștefan Szönyi — Maestru Emerit al Artei din R.P.R., Laureat al Premiului de Stat —, Boris Caragea — Maestru Emerit al Artei din R.P.R., Membru corespondent al Academiei R.P.R., Laureat al Premiului de Stat —, precum și numeroși pictori, critici de artă, profesori ai Institutului de Arte plastice, activiști din Ministerul Invățămîntului și Culturii.

In cadrul consfătuirii, pictorul A. ATANASIU, director adjunct în Direcția Artelor Plastice din Ministerul Invățămîntului și Culturii, a prezentat un referat cu privire la unele probleme ridicate de creația tinerilor artiști plastici. Din Referat, din discuțiile care au urmat și la care au participat 19 artiști și critici cît și din concluziile consfătuirii a reieșit că în ultimii 15 ani s-a ridicat în țara noastră o generație nouă de artiști plastici care s-a afirmat cu ocazia diferitelor expoziții din țară, în cadrul festivalurilor internaționale ale tineretului și studenților, la diferite concursuri internaționale. Operele lor pot fi socotite drept cronici vii ale muncii și vieții poporului din țara noastră, ale peisajului luminos al patriei noastre în permanentă transformare datorită muncii constructive ce se depune zi de zi, aceste opere contribuind într-o bună măsură la educarea patriotică și artistică a maselor.

Consfătuirea a constituit un eveniment important pentru lămurirea unor probleme de creație și a unor confuzii care mai dăinuie încă printre unii din artiștii tineri.

Referatul, după ce a arătat noile condiții politice, economice și culturale în care se dezvoltă arta în regimul nostru democrat-popular, în condițiile construirii socialismului a relevat faptul că artiștii tineri, ca și cei vîrstnici, cunosc astăzi o înțelegere și o prețuire morală și artistică pe care n-au avut-o niciodată pînă acum. Astfel, bursele acordate absolvenților Institutelor de artă plastică pe timp de doi ani după absolvire, atelierele și casele de creație puse la dispoziția tineretului, trimiterea tinerilor artiști în alte țări pentru a cunoaște comorile culturii universale, susținerea creației lor prin comenzi de stat și organizarea de expoziții pentru popularizarea și confruntarea creației lor, bursele Paciurea și Grigorescu, premiile și distincțiile de stat constituie unele din mijloacele de sprijinire a creației pe care le are la îndemînă tineretul.

Referatul a subliniat ca pozitiv modul în care a fost organizată munca de documentare a artiștilor tineri sub forma brigăzilor de documentare în fabrici, uzine, pe șantiere,

în gospodăriile agricole colective, etc., ca urmare a interesului arătat de tinerii artişti pentru o tematică nouă care să zugrăvească realităţile noi din ţara noastră, munca rodnică pentru construirea socialismului.

Totuşi în creaţia unora din tinerii artişti plastici, tineri al căror talent este cunoscut, s-au manifestat, îndeosebi în ultima vreme, şi o serie de lipsuri care pornesc chiar de la modul de a înţelege şi aborda tematica nouă.

« Orizontul tematic şi gama subiectelor, — se spune în Referat — sînt mult prea înguste şi unilaterale. Lipsesc astfel acele teme care să reflecte diferite aspecte din viaţa nouă a muncitorului nostru, gîndurile şi conştiinţa sa înaintată, optimismul şi dragostea sa de viaţă şi de muncă. Lipsesc aproape cu desăvîrşire teme eroice care să vorbească cu patos despre trecutul de luptă revoluţionară a clasei muncitoare condusă de partid, ca şi teme care să exprime în imagini emoţionante recunoştinţa şi prietenia ce leagă poporul nostru de poporul sovietic, prietenie ce-şi are rădăcini adînci în trecutul istoric şi care s-a cimentat în focul luptelor contra fascismului, pentru eliberarea ţării noastre şi în anii de muncă pentru construirea socialismului. Lipsesc de asemenea acele teme care să vorbească despre frăţia poporului romîn cu naţionalităţile conlocuitoare, despre alianţa clasei muncitoare cu ţărănimea muncitoare în lupta comună pentru construirea socialismului. Viaţa ţărănimii muncitoare şi fenomenul construirii socialismului la sate sînt încă insuficient şi unilateral prezentate. Or, viaţa noastră nouă are un conţinut de o bogăţie fără de seamăn, iar dezvoltarea necontenită în toate ramurile de activitate, oferă posibilităţi multiple de documentare şi inspiraţie. Înţelegerea rolului poporului ca făuritor al istoriei, ca stăpîn al soartei sale şi al valorilor materiale şi spirituale, trebuie să înarmeze pe artiştii plastici cu o viziune clară asupra vieţii şi viitorului omenirii.»

Referatul trece apoi la definirea unora din trăsăturile de bază ale realismului socialist în ţara noastră ca singura metodă prin care artiştii pot dezvălui profund, veridic şi multilateral viaţa şi munca poporului:

« Realismului socialist îi este proprie redarea caracterului multilateral al eroului zilelor noastre, a cărui conştiinţă este în permanentă formare, cu contradicţii şi clarificări şi cu o perspectivă asupra viitorului. Această perspectivă insuflă omului încredere şi optimism în viaţa şi în lupta sa spre mai bine. Dezvăluirea bogăţiilor lumii sale sufleteşti, cele mai particulare, în care să fie întrupate trăsăturile psihice cele mai generale, mai înaintate, constituie una din caracteristicile realismului socialist în arta plastică ».

Vorbind în continuare despre misiunea artistului, care comportă deopotrivă semnificaţia unei mari demnităţi ca şi pe cea a unei deosebite responsabilităţi, Referatul atrage luarea aminte asupra datoriei artiştilor de a se situa în plină contemporaneitate:

« În condiţiile vieţii noastre, redarea contemporaneităţii capătă un sens nou. Ea înseamnă afirmarea unei lumi noi, dar şi educarea unei conştiinţe noi. Ea înseamnă deci nu numai pătrunderea adevărului vieţii ci şi capacitatea artistului de a înţelege această viaţă, atitudinea lui faţă de fenomenele multiple ale vieţii şi slujirea ei cu pasiune. Realitatea vie există independent de conştiinţa artistului. Redarea acestei realităţi însă în tot ce are ea mai caracteristic şi mai general, nu poate fi înfăptuită fără ca artistul să aibă faţă de viaţă o poziţie clară, partinică, fără ca el să redea realitatea de pe poziţiile clasei muncitoare

« Noţiunile de partinitate şi de caracter popular al artei sînt hotărîte astfel de atitudinea pe care o are artistul faţă de viaţa poporului, de înţelegerea justă a acestei vieţi şi de oglindirea ei realistă în opera de artă ».

Ce s-a constatat însă din ultimile lucrări prezentate de tinerii noştri artişti? Dacă pe de o parte — aşa cum reiese din Referat — s-au vădit unele rezultate pozitive, acestea au fost pe de altă parte umbrite de lipsa de atenţie şi de graba cu care unele lucrări au fost rezolvate artisticeşte precum şi de unele confuzii ideologice ivite în creaţia unor artişti tineri. Neînţelegînd procesul muncii ca legătura socială fundamentală dintre om şi realitate, ca rezultatul relaţiilor dintre el şi colectiv, unii artişti au înfăţişat acest proces creator « ca o acţiune căreia omul i se supune fără gînduri, fără conştiinţă. Din această cauză artişti de talent ajung în rezolvarea compoziţiei şi expresiei plastice, la redarea schematică, ilustrativă a unui proces de muncă, în care omul, constituind un simplu pretext, este realizat pe acelaşi plan de importanţă ca şi unealta ».

Astfel, în lucrările: «La şarja tineretului» de I. Sălişteanu, « Grupa de înaintare în mină » de T. Brădeanu, « Şarjă de oţel» de C. Piliuţă, « Colectiviste la culesul mazării » de Gh. Iacob, « Plutaşii » de S. Bălaşa, « În ţesătorie » de Antoaneta Binder etc., imaginea artistică nu apare ca un rezultat al apropierii artiştilor de semnificaţia temei şi de sufletul eroilor reprezentaţi, ci ca un proces exclusiv de încadrare a unui conţinut de viaţă în forme convenţionale, preconcepute. Emoţia artistului este înlocuită prin construcţii cerebrale, gîndurile şi sufletul oamenilor fiind reprezentate prin redări formale sau formule plastice de multă vreme depăşite.

Preocuparea exclusivă pentru forma plastică, graba şi insuficienta analiză a conţinutului tematic al lucrărilor amintite ne determină să subliniem artiştilor adevărul istoriceşte verificat şi de multe ori repetat că: singură forma nu-i suficientă pentru ca o lucrare să poată fi denumită « artistică ». « Fără profunzimea conţinutului de idei, fără exprimarea adevărului şi fără să transmită un mesaj umanist-socialist, toate încercările de studiu şi înnoire a limbajului, oricît de savante ar deveni, rămîn preocupări sterile, antirealiste, în ultima instanţă antiumane ».

Lipsa de profunzime în înţelegerea unor teme s-a manifestat şi în modul defetist de tratare a temei luptei pentru pace, în care războiul apărea ca un fenomen nu numai distrugător dar şi demoralizator. Cauza acestor lipsuri se datoreşte unei netemeinice pregătiri ideologice din partea tinerilor artişti, însuşirii prea sumare a culturii marxiste. Menţionînd ca pozitivă strădania tinerilor artişti de a-şi făuri noi mijloace de expresie, Referatul subliniază însă şi greşelile făptuite în lupta artiştilor împotriva naturalismului şi fotografismului, a denigrării realizărilor obţinute în ultimii ani. În ultima vreme au apărut interpretări greşite ale noţiunii de « libertate de creaţie »: « Această libertate — se spune în Referat — este înţeleasă ca o anarhie artistică şi nu ca o necesitate istorică potrivit căreia nu poţi fi rupt de societate atîta vreme cît trăieşti în mijlocul ei. Libertatea de creaţie înseamnă de fapt aderarea la epocă, la ideile sociale al căror exponent înaintat trebuie să fie artistul, la legătura cu poporul, cu oamenii muncii ».

Cu privire la noţiunea de « modern » în artă, Referatul face cuvenita distincţie între ceea ce înseamnă « a găsi o formă plastică corespunzătoare unui conţinut de idei nou şi înaintat » şi « înnoirea limbajului plastic indiferent de conţinutul de idei ». În acest ultim caz asistăm — se spune în Referat — la o golire a artei de conţinutul ei filozofic, de tîlcul ei adînc şi la căderea în manierism, la ruperea formei de conţinut, la alambicări formale care nu au nimic comun cu metoda realismului-socialist. Metoda realismului-socialist este o metodă nouă corespunzătoare noii orînduiri sociale.

« Este un adevăr de necontestat că societatea socialistă există, se întăreşte şi se dezvoltă cu fiecare zi ce trece. Socialismul este cea mai nouă şi cea mai înaintată orînduire socială. Această orînduire îşi are reflectarea sa artistică în metoda realismului socialist. Ca şi orînduirea care a generat-o, metoda realismului socialist există şi se afirmă ca o metodă de creaţie înaintată, indiferent dacă se mai găsesc unii care nu o acceptă ».

În Referat se arată sarcinile de răspundere ce revin artiştilor tineri:

« Avem tineri entuziaşti şi de talent, dornici de a munci şi cu capacitate de a o face. Pentru ce să irosim în van aceste calităţi? Poporul muncitor şi statul nostru aşteaptă de la

artiști opere care să vorbească cu pasiune, cu patos patriotic, despre epoca glorioasă de construire a socialismului. »

În încheiere se exprimă convingerea că tinerii artiști vor izbuti să devină cu adevărat exponenți ai maselor populare și prin arta lor să aducă o contribuție activă în procesul de transformare socială și culturală a poporului muncitor.

* * *

Primii la cuvînt s-au înscris reprezentanții tinerilor artiști din regiuni: MIRCEA VREMIR și VERES PALL din Cluj și FLOREA SIMION din Sibiu, care au adus salutul artiștilor din filialele lor. Ei au subliniat străduința tinerilor artiști pentru realizarea unei arte realist-socialiste. Cu toții au fost de acord că există în creația tinerilor o cotitură serioasă în vederea dobîndirii unor mijloace noi de expresie, dar că, părăsind naturalismul, se cade uneori într-un exces de rezolvare a formei în sine. În unele lucrări, ei au constatat lipsa elementului uman, atît de necesar unei opere de artă, observîndu-se în schimb preocuparea prea vădită, preconcepută chiar, de a se găsi forme noi în dauna unui conținut uman. Totodată, ei au arătat cît de necesar este ajutorul din partea pictorilor mai vîrstnici și al criticilor, pentru lămurirea numeroaselor probleme ce stau în fața creatorului tînăr.

Criticînd tendința ivită în creația tinerilor spre conformism și spre însușirea necritică a mijloacelor plastice promovate de diferite curente, pictorul ION SALIȘTEANU, în cuvîntul luat, a socotit ca pozitive căutările spre o înnoire a formelor, dar că, din graba cu care au fost executate unele lucrări, s-a ajuns la apariția a numeroase confuzii. El a dat exemple din propria sa creație. Ceea ce l-a preocupat într-una din compozițiile sale avînd ca temă procesul muncii, a fost nu atît redarea omului cît a acțiunii propriu-zise. Pictorul Sălișteanu nu a sezisat că în acest mod de a concepe compoziția el a ajuns la schematism, că nu este suficient să reprezinte numai acțiunea legată de prezența unor muncitori care lucrează la forjă, ci că este necesar a înfățișa în opera de artă și ce fel de muncitori sînt aceștia: sînt ei muncitori ai noii societăți socialiste, liberi de exploatare, care muncesc conștient pentru, ei, pentru familiile lor, pentru patria lor, sau muncitori exploatați?

În cuvîntul său, criticul EUGEN SCHILERU, remarcînd că deși nu se observă la tineretul nostru o intenție deliberată spre ceea ce se numește, în termeni comuni, formalism, constată totuși că unele din ultimele lucrări prezentate cu diferite ocazii de către tinerii artiști plastici, nu mulțumesc, nu îndeplinesc cerințele unor opere realiste.

Criticul a arătat că în prezent, în creație, lupta trebuie îndreptată împotriva opririi la suprafața fenomenelor vieții, sarcina de căpetenie a artiștilor noștri plastici fiind aceea de a se manifesta ca niște autentici creatori contemporani ai epocii noastre. Aceasta înseamnă ca artiștii să reprezinte în opera lor ceea ce este nou și progresist în epoca actuală, înseamnă să se ocupe de oamenii care s-au format, au crescut și s-au afirmat în zilele noastre. Realist-socialistă este numai lucrarea care redă și reprezintă într-adevăr nu numai chipurile ci și concepția și stările sufletești ale oamenilor înaintați.

De la impresionism și pînă în zilele noastre — a arătat criticul Eugen Schileru — nu s-a mai făcut o pictură reprezentativă, cu conținut uman: personajele care apăreau nu comunicau mai nimic din sentimentele și preocupările lor. Cotitura pe care realismul socialist o face în istoria artei este tocmai revenirea la o artă cu conținut sufletesc revoluționar.

În creația unora din tinerii noștri artiști există tendința spre o stilizare golită de orice expresivitate și care nu îmbogățește cu nimic conținutul de idei de la care artistul a plecat. În alte cazuri, în loc ca artistul să pornească de la realitate, pornește de la o formulă cromatică preconcepută, pe care o socotește cea mai nimerită, pierzînd din vedere tocmai ceea ce este cel mai esențial: conținutul de viață. Avînd drept scop să găsească acele mijloace noi de expresie care să reflecte cel mai bine conținutul nou de viață, tineretul nostru artistic nu trebuie să piardă nici o clipă din vedere relațiile sociale și sufletești dintre oamenii antrenați în procesul muncii. Pornind de aci, se pot valorifica și problemele pe care le aduce compoziția tematică, gen care presupune multă chibzuință în rezolvarea problemelor care survin în procesul creator, în redarea artistică a realității obiective. Complexitatea problematicii compoziției cu temă face necesară organizarea întregului proces creator după un plan, sistematizarea materialului, fixarea anumitor obiective care trebuiesc urmărite cu consecvență. Din cauză că se muncește în salturi, se ivesc o serie de insuficiențe: lucrări nefinisate, alternanță între originalitate și maniere de mult descoperite de alții. Artiștii trebuie să stăpînească o cultură plastică foarte bogată, dar să știe să aleagă ce este înaintat, cu adevărat progresist în tezaurul artistic al trecutului. Tineretul nostru nu trebuie să se rezume numai la combaterea naturalismului, ci să se ferească deopotrivă de orice formulă preconcepută, care ar risca să pună o barieră între artiști și viață.

Luînd cuvîntul în cadrul consfătuirii, pictorul Al. CIUCURENCU a analizat cu multă atenție problema diferențierii dintre noțiunea de «modern» și «realist», arătînd deopotrivă însemnătatea tradiției, care nu trebuie părăsită de dragul de a fi «modern» precum și necesitatea de a căuta acea formă artistică corespunzătoare noilor vremi, condițiilor epocii noastre de construire a socialismului. Lipsa unei perspective juste asupra reflectării actualității în artă la unii artiști tineri se manifestă prin inexpresivitate, prin răceala lucrărilor, prin absența veridicității. Pictorul Ciucurencu a adus ca exemplu felul cum a înțeles un artist tînăr, P. Achițenie, să realizeze un portret de muncitor, în care dacă asemănarea fizică a fost respectată portretul este în schimb lipsit de puterea de generalizare menită să caracterizeze imaginea omului nou din țara noastră. Totodată, a arătat pictorul Ciucurencu, culoarea, în unele lucrări ale pictorului P. Achițenie, este artificială și neorganic legată de subiectul tratat. În creația artistului culoarea este într-adevăr importantă, dar mulți artiști tineri o aștern pe pînza lor într-un mod preconceput, după o manieră sau alta, pictînd în aceleași tonalități și tipul omului și un peisaj, și o scenă de interior, fără a mai sezisa psihologia personajelor, momentul, mediul specific în care se desfășoară acțiunea tabloului său. Este foarte necesar — a arătat pictorul Al. Ciucurencu — ca tinerii artiști să acorde în primul rînd atenție conținutului ideologic și emotiv al operei lor, să mediteze îndelung asupra ideilor pe care vrea să le ilustreze prin mijlocirea culorii din tub.

Despre concordanța limbajului plastic cu subiectul ales, cu adevărul «moral», a vorbit și criticul IONEL JIANU. El a arătat că dacă, din punct de vedere compozițional și al mijloacelor de expresie nenumărate tablouri sînt bine rezolvate, ele ne apar, totuși, mai degrabă ca niște scene documentare, cărora le lipsește o idee de bază.

În unele lucrări artiștii tineri s-au mărginit să adopte, față de tema redată, o atitudine pasivă, de constatare, și nicidecum una activă. În compozițiile cu muncitori, se trece accentul mai degrabă pe forța fizică a acestora decît pe cea morală, care este caracteristică a constructorilor socialismului. Pentru aceștia, munca devine din ce în ce mai mult un proces de elaborare intelectuală. În ultima vreme s-a putut constata că unii artiști tineri care încep o lucrare nu urmăresc exprimarea unei idei, pentru ca, în funcție de aceasta, să-și organizeze toate elementele limbajului pictural. Or, știut este că ideea reprezintă elementul esențial în elaborarea unei opere de artă, celelalte elemente fiindu-i subordonate.

Plecînd de la problema raporturilor dintre critici și artiști, criticul RADU BOGDAN s-a referit pe larg la o ultimă lucrare a pictorului Sabin Bălașa intitulată «Plutașii», reprezentînd, pe un fond deschis, doi plutași de o masivitate brutală, primitivă. Criticul Radu Bogdan a considerat drept valoroasă intenția pictorului Sabin Bălașa de a sublinia în tabloul său forța și monumentalitatea muncitorilor zilelor noastre. Tipurile reprezentate de pictori au fost însă găsite de critic ca purtătoare ale unor flagrante diformări, nefiind conforme cu intenția care l-a animat pe pictor.

Vorbitorul a arătat că ar fi binevenită organizarea unor cît mai numeroase discuții între creatori și critici, precum, și a unor întîlniri ale artiștilor cu muncitorii din diverse întreprinderi, pentru a se vedea cum sînt privite, înțelese și judecate operele lor.

Radu Bogdan a insistat asupra faptului că un punct greșit de pornire în procesul creator își urmează mai departe cursul pînă la terminarea tabloului, chiar dacă artistul este sau nu conștient de acest lucru. Și tocmai aici intervine menirea criticilor: aceea de a atrage artistului atenția acolo unde el greșește. La unii artiști procesul creator se reduce la «a picta bine» și la «a rezolva în sine» raportul de valori și proporții. Aceasta înseamnă, de fapt, a rezolva simplist un proces foarte complex cum este procesul elaborării artistice.

Astăzi, societatea noastră care construiește socialismul socoate că în această elaborare un factor primordial îl reprezintă poziția artistului față de societate. «Atunci cînd artistul pierde din vedere menirea sa de artist militant, atunci cînd el nu gîndește de pe pozițiile de luptă ale clasei muncitoare, atunci acest lucru — fie că vrea, fie că nu vrea — reiese în opera sa de artă. Această concepție trebuie discutată. Pentru că vorbim despre o artă pusă în slujba idealului nostru, ideal legat de opera de construire a socialismului, trebuie să spunem că socialismul nu se naște numai pentru că dorim noi să se nască, ci pentru că el se bazează pe o lege științifică a dezvoltării societății, și va fi construit ca un rezultat dialectic al procesului de dezvoltare a societății. Același lucru se întîmplă și în artă».

Despre funcția socială a artei în epoca noastră a vorbit pe larg criticul MIRCEA POPESCU. El a arătat că pictorii — în procesul creator — și-au axat activitatea mai degrabă pe problemele meșteșugului pierzînd adesea din vedere destinația artei lor. Or acest fapt are drept efect crearea unor lucrări lipsite de potențial afectiv, de vibrație, lucrări ce par înțepenite, rigide. Criticul Mircea Popescu a arătat de asemenea că din clipa în care un tînăr consideră că a atins culmile dezvoltării sale artistice și uită că opera sa trebuie să slujească, prin ceea ce conține, poporului, din aceeași clipă el a pus o stavilă propriei sale desăvîrșiri. Ceea ce caracterizează unele lucrări realizate de artiștii tineri în ultima perioadă, este lipsa de elan, faptul că tablourile rămîn exterioare, nu numai fondului problemei, ci însuși privitorului.

S-a văzut că soluțiile la care ajung unii artiști tineri sînt de mult consumate și depășite. Inițial, s-ar zice că ei urmăresc originalitatea. În fapt însă ei ajung de multe ori la uniformitate. Privite în ansamblu, lucrările multora par luminoase, paleta clară, și totuși se constată că pictorii au abandonat posibilitățile clar-obscurului și că se rezumă cu precădere la adoptări de procedee decorative. Așa, de pildă, în nenumărate lucrări ale pictorilor tineri este evident faptul că ei aplică principiile artei monumentale la pictura de șevalet, ceea ce duce în mod firesc, la o limitare a posibilităților de expresie în artă. Cînd se folosesc asemenea procedee, scopul nu este atins. Îndeosebi, în genul portretului.

Artiștii trebuie să-și dea seama că înnoirea mijloacelor de expresie nu trebuie făcută într-o singură direcție: dimpotrivă, mijloacele de expresie trebuie să fie în concordanță cu tema, cu ideea pentru care militează. Criticul Mircea Popescu îl citează ca exemplu pe pictorul Corneliu Baba, care, folosind toate posibilitățile de expresie ale artei: desenul, culoarea, clar-obscurul și ajungînd în același timp la unele simplificări a realizat tablouri emoționante, cu un bogat conținut de idei și afectiv. În continuare, a arătat că problema accesibilității și a destinației sociale a artei trebuie să fie permanent în atenția pictorilor noștri și că, de asemenea, este necesar ca tinerii artiști să aibă o temeinică cultură generală, precum și o cultură plastică serioasă. Cunoașterea operelor valoroase ale literaturii noastre de după 23 August 1944 i-ar ajuta să aprofundeze problematica vieții noastre noi. Știut este că realizarea unui tablou inspirat din activitatea industrială, din procesul muncii pe ogoarele gospodăriilor colective, implică o continuă și serioasă documentare și o participare efectivă a artistului la realitatea pe care o abordează.

Dezvoltînd ideea rolului artei în societatea noastră pictorul ȘTEFAN SZÖNYI a arătat sarcina care stă în fața artiștilor pentru crearea unei arte militante, pătrunsă de spirit de partid. El a spus următoarele:

«Oare noi, artiștii plastici, contribuim în suficientă măsură la construirea socialismului în țara noastră? Putem oare considera că ceea ce creăm noi răspunde exigențelor unei arte militante, partinice? Sîntem în deajuns de pătrunși de rosturile artei socialiste? Dacă scopul nostru e limpede, atunci, cu talentul pe care îl avem, vom da și tabloul adevărat. S-a spus aici că deseori ne limităm la stabilirea unor tipare schematice și că numai după aceea ne gîndim la lucrarea pe care vrem s-o realizăm. Eu cred că există un adevăr în toate acestea, că pornim de la niște scheme pe care apoi le forțăm. Și după aceasta, mai avem pretenția să fim convingători! În multe lucrări ale tineretului nostru am găsit schema trecutului, schema unei societăți apuse la noi, societatea burgheză. Burghezia a dispărut într-adevăr ca factor economic în țara noastră. A dispărut într-adevăr orînduirea burgheză dar estetica ei, ideologia ei, teza «artei pentru artă» continuă parcă să mai dăinuie în rîndurile noastre.

Cei mai mulți ne-am născut și am crescut în această perioadă de tristă amintire, în regimul burghezo-moșieresc, care căuta să ne îndoctrineze cu faimoasa teorie maioresciană a «artei pentru artă». Asupra unora din noi, se mai simte încă această presiune a trecutului. Mai e nevoie să spun că trebuie să ne eliberăm de acest balast și că cel mai bun mijloc pentru a izbuti, este să avem clar în față scopul căruia ne consacrăm?

O artă militantă nu se poate făuri fără credință, fără pasiune. Credința în victoria clasei muncitoare, pasiunea de a o sluji ne vor anima în așa măsură încît vom fi într-adevăr în stare să creăm arta nouă, socialistă.

Fără să fi atins culmile măiestriei artistice, o bună parte din tinerii noștri posedă bine meșteșugul picturii. Dacă fiecare va avea mai mult simțul răspunderii, și dacă fiecare va fi într-adevăr însuflețit de idealurile înalte care duc societatea noastră înainte, atunci sînt sigur că vom avea lucrări mult mai bune, mult mai multe».

Salutînd ideea organizării acestei discuții criticul ION FRUNZETTI a arătat că la asemenea discuții ar fi bine să fie invitați și muncitorii, pentru ca aceștia să-și exprime părerea cu privire la creația artiștilor noștri. În felul acesta s-ar veni în contact mai strîns cu noul public căruia i se adresează opera de artă, s-ar cunoaște reacția pe care lucrările lor o stîrnesc în rîndurile maselor.

Dintre artiștii tineri, pictorul SEVER MERMEZE, în cuvîntul său, a subliniat faptul că artiștii tineri trebuie să lupte pentru făurirea unei arte noi, realist-socialiste, singura corespunzătoare societății noastre.

Pictura realist-socialistă — a spus el — nu se poate limita la o formulă unică de exprimare și-și trage seva și din experiența artistică ce s-a acumulat în decursul anilor în lumea

întreagă. Arta noastră însă trebuie să folosească unei noi societăți socialiste, căreia îi este necesară o artă nouă. Întocmai după cum, prin eforturile întregului popor, se tinde spre realizarea acestui ideal al omenirii, socialismul, tot astfel și arta noastră nouă trebuie să depună aceleași eforturi pentru a se făuri și a atinge desăvîrșirea, redînd societatea nouă în toată frumusețea ei.

Luînd cuvîntul, maestrul C. BABA a adresat tinerilor artiști îndemnul către un mai mare respect și răspundere pentru artă, pentru meserie». Lucrările unora din tinerii pictori — a spus pictorul C. Baba – le văd ca pe niște încercări ale tinereții, în care se vădește elanul, curajul, încrederea în sine. Meseria noastră este deosebit de grea, ea cere o totală dăruire. Îmi dau seama că nenumărate din lucrările tinerilor artiști au calități reale, sînt luminoase, sînt frumoase, denotă curaj și îndrăzneală chiar. Ceea ce le lipsește însă, în genere, este respectul pentru meserie. Însă acest respect pentru meșteșugul artistic este lucrul la care trebuie să vă gîndiți cel mai mult, să vi-l întipăriți în suflet și în minte ca pe o lozincă.

Ceea ce este caracteristic picturii multora din tinerii noștri artiști, este că dintr-un exces de luminozitate, ea nu mai are lumină. Și în muzică, și în pictură, și în literatură — ca și în viața noastră, de altfel – totul este construit pe un contrast care pune în valoare anumite laturi, lumina neputînd reieși decît în măsura în care este valorificată de contrastul ei. Din pictura unora din tinerii noștri artiști lipsește tocmai acest contrast, lipsește caracterul dramatic. Este un fel de pictură frumoasă, nostimă « drăguță »... dar nu emoționează. În fața unui tablou trebuie să taci, să nu mai poți rosti un cuvînt, să simți că acest tablou te uimește. Unii din tinerii noștri artiști încearcă să redea momente dramatice, le prezintă frumos, fluent, dar în fața lor nu ne oprim, nu tăcem, nu sîntem zguduiți. Epoca în care trăim este o epocă dramatică, făcută din conflicte, din contraste, din prefaceri adînci. Dar în multe din lucrările din ultima vreme ale tinerilor nu se reflectă nimic din toate acestea. Am impresia că ne aflăm în fața picturii unor oameni care trăiesc cam comod, pentru care viața se desfășoară fără probleme mari. Tocmai aici este punctul nevralgic.

O altă problemă pe care o desprind din analiza unor lucrări, este că din teama de a nu fi academiști, unii tineri cad în extrema cealaltă, în excese formaliste. Trăim o perioadă de tranziție, și poate că abia de acum înainte vom putea trece mai departe, vom putea selecționa ceea ce poate fi selecționat. În momentul de față însă — deși tineretul nostru dă dovadă de romantism, de sentimente vijelioase și puternice — lucrările lui nu redau întreg patosul epocii noastre.

Cred că după această consfătuire, tineretul nostru trebuie să mediteze adînc, și îndeosebi asupra respectului pe care îl datorează meseriei. Cel ce nu se hotărește să șteargă ceea ce a muncit luni de zile, acela nu poate face pictură. O pictură bună nu se poate obține în două ore. Nimănui nu i se impune un anumit stil, o anumită manieră. Or o dovadă că sîntem înțeleși și că libertatea în creație ne este asigurată, că fiecare ne putem dezvolta potrivit aptitudinilor noastre, este tocmai diversitatea de stiluri, varietatea care se vădește în mai toate expozițiile noastre ».

În încheierea consfătuirii, a luat cuvîntul tovarășul VIRGIL FLOREA — director general al artelor — care a apreciat ca deosebit de utile astfel de schimburi de păreri ce contribuiesc la clarificarea numeroaselor probleme ale creației. În legătură cu problemele care au fost puse în discuție, tovarășul Virgil Florea a arătat că artiștii tineri, dintre care mulți provin din rîndurile muncitorilor și țăranilor, au realizat lucrări deosebit de valoroase, justificînd prin aceasta încrederea care li s-a acordat de către partid și guvern. Tinerii s-au bucurat de multă apreciere la concursuri, expoziții interne și internaționale. Printre lucrările cu care țara noastră participă la Expoziția Internațională de la Moscova figurează de asemeni și lucrări ale tinerilor artiști. Cei mai mulți își pun probleme serioase de creație și nu se mulțumesc cu ceea ce au realizat, căutînd ceva mai bun, mai desăvîrșit. Îndrumarea artei de către partid, teoria realismului socialist le sînt călăuzele sigure în creația lor.

Din lucrările pictorilor tineri se poate constata că temele actualității au început să fie tot mai des abordate. Fără îndoială că față de viața bogată și multilaterală din țara noastră mai sînt multe de făcut. Totuși, lipsesc nenumărate aspecte inspirate din viața satelor, din revoluția socialistă ce are loc în agricultură, scene însuflețite de dragostea pentru patrie, etc.

Dacă este adevărat că avem astăzi mai multe lucrări inspirate din procesul muncii, sînt încă multe aspecte și din acest domeniu care au rămas neabordate. Muncitorii au și alte preocupări: sînt dornici de cultură, de artă, au familie, au relații de prietenie, de tovărășie, au bucurii și dureri. Toate aceste aspecte se cer redate și în arta plastică.

În ceea ce privește poziția ideologică a artiștilor plastici, așa cum rezultă ea dintr-o serie de lucrări din ultima vreme, fără îndoială că, în general, ei au o orientare, se situează pe pozițiile clasei muncitoare și vor să oglindească realitatea cu ochii omului nou, înaintat, pătruns de justețea cauzei clasei muncitoare.

Artistul este sincer și vrea să exprime cu sinceritate și dragoste anumite lucruri, anumite idei. Din păcate, însă, în unele lucrări se remarcă anumite confuzii ideologice, anumite neclarități.

Nu este suficient ca artiștii tineri să înfățișeze războiul doar ca pe o calamitate. Ocupînd o poziție combativă, tinerii artiști trebuie să arate nu numai ororile războiului ci și cum trebuie să luptăm împotriva războiului, ce trebuie să facem ca acest război să nu se dezlănțuie.

În altă ordine de idei, vorbind despre preocuparea artiștilor tineri de a găsi forme noi în artă, tov. V. Florea subliniază că aceste frămîntări creatoare sînt pozitive dar că nu trebuie pierdut din vedere conținutul de idei înaintate pe care aceste forme trebuie să-l reflecte.

Metoda care stă drept călăuză artiștilor în creația lor este fără îndoială metoda realist-socialistă. Ea a apărut în momentul în care artiștii înaintați și-au pus problema de a oglindi realitatea de pe pozițiile cele mai înaintate ale clasei muncitoare, ale socialismului. Realismul socialist și-a dovedit vitalitatea în succesele artei socialiste obținute în arta noastră plastică din ultimii ani. Pildă vie stă în acest sens creația actuală a maeștrilor artei noastre contemporane: C. Baba, Al. Ciucurencu, St. Szönyi, Lucian Grigorescu, etc.

Mergînd pe acest drum, care corespunde metodei realismului-socialist, cerințelor partidului și poporului nostru, artiștii tineri vor obține rezultate valoroase. Ei nu trebuie să piardă din vedere cui servesc lucrările pe care le realizează.

Lucrările lor vor trebui să stea nu numai în muzee, ci să decoreze instituțiile, cluburile, fabricile, gările, casele de odihnă și să stîrnească privitorilor sentimente frumoase, gînduri bune, emoții artistice, să facă educația estetică a publicului larg.

În anul viitor vor avea loc cîteva manifestări importante în arta plastică: expoziția bienală de arte plastice închinată celei de a 15-a aniversări a eliberării țării, expoziția tineretului, expoziția de grafică, concursul Festivalului tineretului, etc.

Discuțiile purtate cu ocazia acestei consfătuiri, a încheiat tov. V. Florea, sînt, fără îndoială bine venite. Ele ar trebui însă continuate și în viitor, atît în paginile publicațiilor de specialitate, cît și în cadrul unor dezbateri inițiate de secția de critică de pe lîngă Uniunea Artiștilor Plastici, la cursurile Institutului de Artă Plastică « Nicolae Grigorescu ». Aceste foruri trebuie să dea un ajutor cît mai serios artiștilor tineri cu scopul de a-i ajuta în creație, de a le lămuri anumite probleme și de a-i face să evite o serie de greșeli. Aceasta cu atît mai mult cu cît avem un tineret talentat și atașat luptei

poporului nostru pentru socialism. De la tineretul nostru se așteaptă ca atît la Expoziția Bienală de Artă Plastică închinată celei de a 15-a aniversări a eliberării țării noastre, cît și la Expoziția Tineretului, Concursul Festivalului Tineretului, el să fie prezent cu lucrări pe măsura capacității, talentului și devotamentului său.

* * *

Revista noastră socotește această consfătuire ca deosebit de utilă și de importantă pentru creația viitoare a tineretului nostru artistic. Dezbătînd o serie de probleme artistice legate de creația din ultima vreme a unor artiști tineri, ea a arătat totodată perspectivele largi care stau în fața dezvoltării lor artistice, în condițiile regimului de democrație populară. Participanții la discuție au demonstrat necesitatea contribuției nemijlocite a artistului la opera de construire a societății noi, socialiste.

Revista « Arta Plastică » însușindu-și concluziile ce s-au desprins din această consfătuire, consideră că nu a făcut tot ceea ce ar fi trebuit pentru a sprijini cu consecvență creația artiștilor tineri, pentru a le lămuri o serie de probleme ce se leagă de creația lor. Totodată ea nu a combătut cu destulă fermitate manifestările negative apărute în ultima vreme în creația unor tineri și a publicat prea puține materiale legate de problemele de orientare în artă și de estetică marxist-leninistă în general. Trăgînd la rîndul ei învățăminte prețioase din această consfătuire, revista noastră se va strădui să oglindească în viitor în paginile ei cît mai pe larg dezbaterile în jurul problemelor de creație, căutînd o cît mai strînsă apropiere de activitatea depusă de către artiștii tineri, luînd parte activă la frămîntările care au loc în procesul creației și încercînd să contribuie la clarificarea unor confuzii și la sprijinirea a tot ceea ce este valoros în această creație. În acest sens « Arta Plastică » adresează un îndemn artiștilor și criticilor de artă de a se alătura străduințelor ei în vederea clarificării acestor probleme.

Popularizînd realizările valoroase ale artiștilor tineri, ca rezultate ale acestei consfătuiri, ca și operele lor legate de o serie de evenimente importante — cum ar fi aniversarea a 15 ani de la Eliberare — « Arta Plastică » le va da prilejul să țină un contact mai strîns cu masele populare, ceea ce va permite un larg schimb de păreri între ei și acestea. Avem nădejdea că rezultatele acestei consfătuiri vor fi dintre cele mai rodnice.

S. GHERASIMOV, Pentru Puterea Sovietelor (1917) — ulei

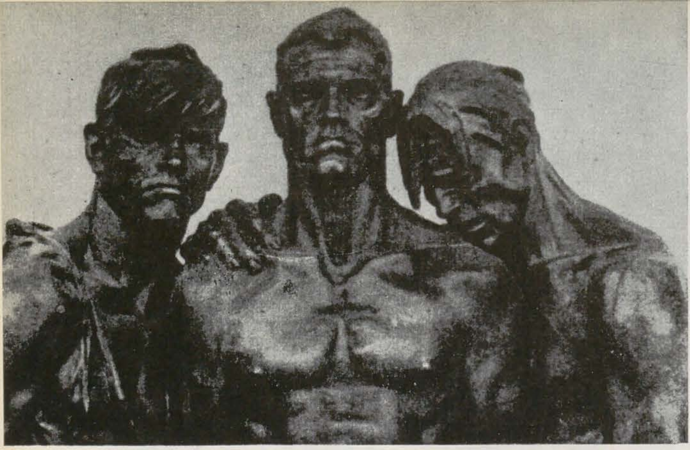
UMANISMUL ARTEI SOVIETICE

de AMELIA PAVEL

Expoziţia unională jubiliară de arte plastice, organizată în 1957 la Moscova şi consacrată sărbătoririi a 40 de ani de la Marea Revoluţie din Octombrie, a însemnat, pentru istoria vieţii culturale sovietice, un bilanţ edificator, iar pentru mişcarea artistică actuală, un îndreptar practic şi teoretic în problemele fundamentale care îi frămîntă pe creatorii plastici din Uniunea Sovietică şi din ţările de democraţie populară.

Concepută ca o adevărată profesiune de credinţă a realismului socialist, ca o afirmare hotărîtă, categorică a principiilor lui, expoziţia — cu o tematică excepţional de bogată — a pus în lumină nu numai aspectele etapei actuale de dezvoltare a artei sovietice, aşa cum s-a conturat în vremea din urmă sub accentele puternice ale îndrumărilor ultimului Congres al artiştilor plastici, dar implicit şi aspectele ideologice mai largi ale creaţiei plastice sovietice, aşa cum se desprind ele dintr-un ansamblu de opere, rezultat al unui drum lung de 40 de ani plin de succese, dar şi de căutări, de lupte. S-a putut urmări în această expoziţie victoria tendinţelor celor mai corespunzătoare unei arte cu o înaltă misiune socială şi cu funcţie din cele mai nobile în activitatea spirituală a societăţii; s-a putut descifra o interesantă centrifugare a genurilor mai puţin apte de a transmite un mesaj social şi uman, către acele genuri de artă al căror rol în educarea unei noi societăţi nu-l poate contesta nimeni. Constatarea că există o adevărată întrepătrundere între peisaj şi compoziţia pe teme contemporane sau între peisaj şi compoziţia istorică, şi că la mulţi artişti peisagişti se observă preocupări asemănătoare cu cele care îi însufleţesc pe autorii de compoziţii tematice, a confirmat teza unităţii de metodă creatoare, care stă la baza esteticii realismului socialist.

O serie de trăsături izbitoare proprii acestei expoziţii, corespunzînd programului ei ideologic, au fost relevate de toţi cronicarii şi comentatorii care s-au ocupat în vreun fel de ea: creşterea considerabilă a numărului de opere cu subiecte inspirate din viaţa actuală sau din evenimentele istorice legate de ea, abundenţa participării tineretului, faptul că au fost reprezentate, într-o măsură încă niciodată atinsă de vreo altă expoziţie unională, toate popoarele din U.R.S.S. Tot atît de interesante şi de instructive



F. FIVEISKI, Mai tari ca moartea (fragment) — ghips patinat

V. SEROV, Așteaptă semnalul — ulei

sînt însă și acele trăsături care rezultă din totalizarea observațiilor și comentariilor făcute în presă sau în cadrul dezbaterilor orale pe marginea expoziției. În raport cu un gen sau altul, cu creația unui artist sau a altuia, cu probleme generale sau de amănunt, cu probleme legate de temă sau de mijloacele de expresie, trăsăturile și tendințele care s-au manifestat cu prilejul acestei expoziții, au dovedit că întreaga activitate artistică din ultima vreme a pictorilor, sculptorilor și graficienilor sovietici și în perioada de pregătire a Unionalei a avut caracterul unei adevărate munci de laborator, de experimentare pe viu, de aplicare practică a principiilor esteticii marxist-leniniste. Discuțiile numeroase care au premers Congresului artiștilor plastici, ca și cele referitoare la pregătirea expoziției, au scos în relief cerințele fundamentale ale unei arte strîns legată de interesele populare, caracterul accesibil, spiritul combativ, capacitatea de a reflecta cu fidelitate și partinic realitatea contemporană, un limbaj artistic expresiv, pregnant, clar, nedespărțit de conținutul de idei și sentimente al operei. Expoziția jubiliară a reușit să încarneze în imagini artistice rezultatele acestor discuții; să ofere publicului sovietic și artiștilor o largă perspectivă de realizări și năzuințe.

Născută din îndrumările P.C.U.S., din grija lui atentă pentru dezvoltarea unei culturi artistice accesibile poporului și avînd la bază metoda de creație a realismului socialist, această expoziție a apărut în același timp ca un substanțial raport de activitate privind creația plastică a artiștilor sovietici inspirată — și direct, prin temă, și indirect, în spiritul ei — de faptele și ideile Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

Aniversînd Revoluția, pictorii, sculptorii și graficienii sovietici au demonstrat încă odată, în mod concret, atașamentul lor față de principiile și țelurile culturii socialiste.

*

Caracterul aniversar al expoziției a avut în mod firesc ca urmare prezentarea unui număr important de picturi și sculpturi cu subiecte istorice, mai ales cu subiecte inspirate din evenimentele Revoluției; scene de mase sau portrete ale marilor personalități. Cîteva din operele de acest fel se pot număra printre reușitele excepționale ale picturii sovietice din ultimii ani: « Așteaptă semnalul » de *V. Serov*, « Arestarea guvernului provizoriu » de *A. Lopuhov* (R.S.S. Ucraineană), « Sosirea lui Lenin la Petrograd » de *E. Ermeev* și altele. Dar și în afara acestora, s-au semnalat, în creația tuturor republicilor participante la expoziție, lucrări interesante, concepute original și cu îndrăzneală. Ca un simptom generalizat, s-a observat tendința de a se acorda o deosebită atenție interpretării psihologice a fizionomiei personajelor. « Portretizarea expresivă a noilor eroi ai istoriei », de care vorbește *G. Portnov*, redarea unui eveniment istoric mai curînd prin alegerea unui mănunchi de figuri caracteristice decît prin procedeul de a înfățișa o acțiune cu ajutorul unei mase amorfe de oameni, evocarea culorii locale cu ajutorul tipului personajelor, prin analiza psihologică a expresiei și nu numai prin elementele de ordin exterior — costume, recuzită, etc. sînt toate preocupări vizibile la pictorii sovietici de scene istorice. În analiza amănunțită pe care o face tablourilor cu tema « Armata sovietică », *E. Polișciuc* subliniază și el această trăsătură comună multor lucrări. Ascuțimea caracterizării psihologice, finețea observației sînt firești unei arte și unei culturi în centrul căreia stă atenția pentru om. Disprețul unor critici de artă și esteticieni burghezi pentru « psihologizare », pentru operația de studiere a reacțiilor și modificărilor figurei umane sub imperiul factorilor psihici de tot felul, punctul de vedere că individualizarea fizionomiilor într-o compoziție este o preocupare « depășită », sînt tocmai rezultate ale fenomenului pe care criticul sovietic *Mojniagun* îl numea « dezumanizarea artei ». Ca o afirmare hotărîtă a unor poziții teoretice contrare, arta sovietică exprimă în chip manifest adeziunea la sensurile umaniste ale creației artistice. Subliniind rolul omului simplu în complexul marilor evenimente colective, urmărind ca prin mijloacele de expresie cele mai adecvate și mai nuanțate să transmită privitorului înțelesul acestor participări, artiștii sovietici se fac interpreții celor mai nobile și în același timp active reacții sufletești individuale. A dezvălui întreaga semnificație a temei tocmai prin psihologia personajului, a înfățișa caracterul concret al unui fapt istoric printr-o « localizare » umană, sînt procedee artistice pe cale de a se acredita ca principii în arta sovietică, scrie criticul *V. Gherțenberg*.

Această afirmație rămîne egal valabilă și pentru operele în care se reflectă viața de astăzi. O compoziție pe teme contemporane, pentru a reuși cu adevărat să fie un mijloc de cunoaștere a realității, nu se poate mărgini la prezentarea unor fenomene noi de viață, a unor fapte și imagini caracteristice; este necesar ca ea să oglindească și să exprime în mod concludent, încarnate în caractere omenești, noile idealuri ale umanității. Fără o riguroasă analiză psihologică, fără un studiu aprofundat al mimicei, gesticulației, al modului de comportare a omului în diferitele situații, fără o știință precisă a integrării amănuntului în ansamblu, nu poate fi vorba nici de o caracterizare justă a acțiunii umane în contemporaneitate, nici de posibilitatea de a emoționa pe privitor, de a-i stîrni asociații de idei care să-l îmbogățească sufletește.

În această privință, criticul mai sus pomenit, V. Gherțenberg, aduce o interesantă precizare. Chiar și studiul amănunțit al mediului în care

I. TULIN, Lena 1912 — ulei

trăiesc oamenii ce vor deveni subiect al respectivei opere, sau analiza înfățișării și comportării, încă nu sînt îndestulătoare. Se întîmplă adeseori ca datele exterioare ale existenței și chiar anumite forme de comportare să nu mai corespundă întocmai conținutului sufletesc real, « profilului sufletesc » al omului, profund și rapid modificat. Care vor fi mijloacele prin care artistul va ști să surprindă și să fixeze în imagini acel moment de trecere, de transformare, în care noul încă nu și-a țesut veșmîntul propriu, perfect adecvat? A alege din realitate numai acele fenomene precis caracteristice, evidente ale formelor noi de viață, este soluția facilă care se poate ușor preface într-un uscat didacticism. Sarcinile artistului sînt în acest domeniu deosebit de delicate și de grele. Numai o netă afirmare a atitudinilor sale de valorificare ideologică a fenomenelor îi va putea da instrumentul de precizie cu care să urmărească realitatea în permanentă dezvoltare.

Problema rolului educativ al artei a fost și ea discutată în mai multe ocazii, în legătură cu numeroasele picturi de gen, sculpturi și desene de gen expuse. Vorbind despre « Trăsăturile noului în tabloul de gen actual », referindu-se însă exclusiv la lucrările din expoziție, B. Nikiforov constată o remarcabilă îmbunătățire a acestor categorii de opere. De la multitudinea de lucrări minore cu subiecte nesemnificative, adesea tratate intimist și dulceag, într-un spirit anecdotic și narativ rău înțeles, care s-au semnalat în expozițiile din anii trecuți, s-a ajuns astăzi, așa cum a dovedit-o Expoziția jubiliară, la o nouă concepție asupra « genului ». Atitudinea activă, afirmativă, curajoasă a artistului față de realitate, tinde să se îmbine în mod organic cu lirismul amplu al entuziasmului provocat de multitudinea și bogăția cotidianului, de capacitatea lui de a sugera sensurile adînci ale realului, de a educa și instrui. Ca exemplu al acestor tendințe sînt citate lucrările lui *P. Plastov* și în primul rînd « Luna august a colhoznicului ». *Nikiforov* ca și *Grabar*, în « Observațiile asupra picturii la Expoziția Unională », ca și Joganson, în referatul despre pictură ținut la ședința consacrată analizei Expoziției unionale, au apreciat în această lucrare compoziția îndrăzneață și neașteptată, ca și rezolvarea coloristică originală, izbitoare prin contrastele ei pline de expresivitate. De asemeni este subliniat ca un merit important al lui Plastov felul în care a imprimat lucrării sale un pregnant caracter național. Atît selecția amănuntelor decorului, cît și tipurile personajelor, atît peisajul — care se zărește printr-o ușă întredeschisă — cît și gama coloristică a tabloului amintind de coloritul predominant în arta populară rusă, contribuie la crearea unei atmosfere specific naționale rusești și evocă în chipul cel mai izbitor viața rurală rusească. În general, adaugă Nikiforov, pictura de gen oferă deosebit de multe posibilități în realizarea unei arte cu un pronunțat caracter

N. KORNIENKO, Pentru pămînt, pentru libertate (1917) — ulei

L. ILINA, Culegătoarea de sfeclă — linogravură

național. Fără a recomanda o rețetă în privința stilului pictural cel mai indicat în materie de pictură de gen — ceea ce nici n-ar fi posibil — autorul studiului respectiv apreciază în mod călduros spontaneitatea limbajului lui Plastov, degajarea cu care lasă să subsiste anumite mici imprecíziuni. O excesivă finisare a detaliilor, căutată și nefirească, ar fi răpit cu siguranță mult din forța emoțională a lucrării. În legătură cu aceeași chestiune, Ioganson, aducînd oarecari obiecții pictorului *A. Laktionov*, pentru înclinarea lui de a căuta succese facile cu compozițiile sale de gen, subliniază că astăzi gustul publicului sovietic este îndeajuns de format pentru ca el să nu fie ispitit să ia drept o culme a realizării artistice un fals finisaj, scrupulos poate, dar care n-a știut să respecte exigențele firești ale picturalității.

Numeroasele probleme pe care le-a suscitat discutarea operelor pe temă contemporană, au dovedit că se manifestă din ce în ce mai mult în arta sovietică, o interpenetrație a genurilor; că pictorul istoric de pildă nu se izolează în trecut ci dimpotrivă proiectează asupra lui lumina prezentului apropiind faptele și oamenii de altădată de zilele noastre. Fără a lipsi pictura istorică de monumentalitate și de o anumită solemnitate didactică, inerente genului, artiștii sovietici sînt adesea înclinați să ne vorbească despre trecut cu un ton familiar nouă celor de astăzi, să împletească trecutul cu prezentul. Nu e vorba aici de o « actualizare » forțată, ci de o interpretare, la baza căreia stă o atitudine față de realitate identică celeia care iluminează viziunea asupra vieții contemporane.

O privire generală aruncată peste creația peisagistică în Expoziția unională, așa cum a făcut-o *N. Prîtkov*, duce la concluzii asemănătoare. Este sigur că pictura de peisaj a fost și continuă să fie puternic influențată de dezvoltarea rapidă a compoziției pe teme actuale; ba mai mult decît atîta, Prîtkov consideră că în ultimii ani s-au înregistrat în peisagistica sovietică unele tendințe decorativiste — mai ales în pictura armeană. Posibilitățile picturii de peisaj de a exprima prin mijloace specifice idealurile estetice și etice ale societății socialiste, fac să crească răspunderea artiștilor. Acest sector nu este scutit de obligația unor sarcini ideologice. Aici au intervenit însă pînă acum o serie de probleme.

Nicăieri — susține Prîtkov — nu domnesc, încăpățînate, mai multe prejudecăți și idei false, ca în pictura de peisaj. În primul rînd toată lumea socotește că genul acesta este cel mai ușor dintre toate, la îndemîna oricărui începător și că nici nu este nevoie aici de vreo îndrumare specială. În al doilea rînd, fiecare este dispus să acorde în acest domeniu circumstanțe atenuante celor care, simțindu-și o înrudire spirituală cu unul sau cu altul dintre maeștrii trecutului, preiau, fără contri-

D. BRODSKI, Din seria « Proletariatul rus revoluționar » — cărbune și pastel

buţia vreunei interpretări personale, motive şi stiluri străine. Există apoi confuziile generale de aplicare a unei concepţii înguste asupra diferenţelor şi ierarhiei dintre studiul sau schiţa peisagistică şi ceea ce se numeşte tabloul finisat. Înlăturarea tuturor acestor lipsuri, va asigura o mai normală dezvoltare a unui gen cu tradiţii atît de preţioase în pictura clasică rusă. Multe din peisajele expuse arată că pictorii sovietici au înţeles just sensul raporturilor care există astăzi între om şi natură; chiar şi ceea ce Pritkov numeşte « peisajul pur », fără nici un amestec de motive « contemporane », reflectă o sensibilitate modificată faţă de natură, avîndu-şi originea în formele noi ale vieţii sociale. Se observă de altfel, în general, tendinţa unei ramificări a peisajului: există semnele îmbucurătoare ale apariţiei, alături de peisajul liric, a peisajului epic şi a peisajului eroic, conceput în spiritul tradiţiei clasice, dar însufleţite de un conţinut actual.

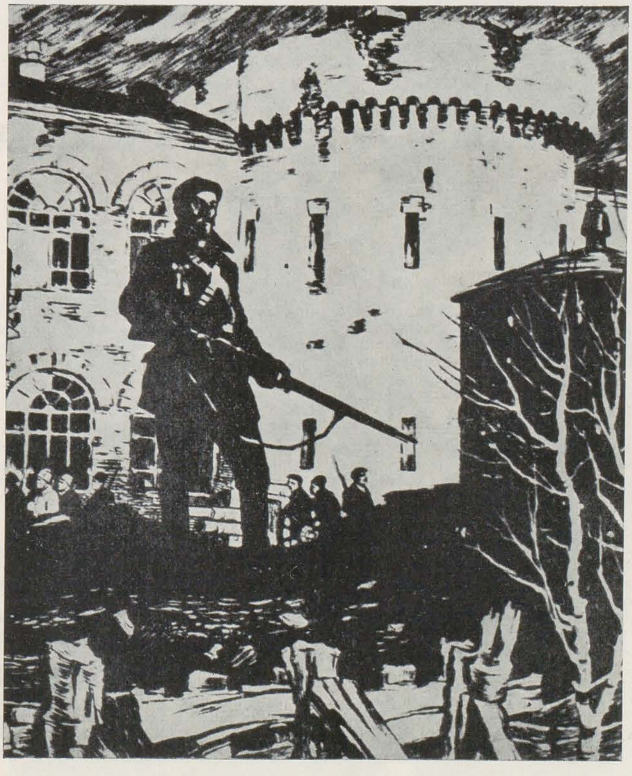
O contribuţie importantă au avut-o în afirmarea posibilităţilor artei realist-socialiste, sculptorii sovietici. Problemele sculpturii au făcut totuşi mai puţin obiectul unor discuţii şi controverse, decît problemele picturii. În referatul său de concluzii, sculptorul *N. Tomski* a pus accentul mai ales pe faptul că nicicînd sculptura sovietică nu a apărut ca acum în toată plenitudinea misiunii ei, aceea de a reflecta pe oamenii de astăzi şi viaţa lor şi de a sluji idealurile construirii comunismului. În legătură cu operele prezentate, compoziţii statuare sau portrete, Tomski atrage însă atenţia asupra necesităţii ca orice element al mişcării plastice, orice atitudine a corpului şi figurii umane să fie folosite numai pentru a exprima o atitudine interioară de voinţă, gîndire sau sentiment. Epoca noastră are nevoie de creaţii artistice inspirate, în care chipul omului să răsară în toată măreţia lui. Procedeele naturaliste de aglomerare a operei cu detalii care trebuie să creeze iluzia realităţii, trebuiesc înlăturate în mod definitiv. La fel şi concepţia academistă despre redarea mişcării plastice a trupului omenesc, privită ca scop în sine. Depăşind aceste lipsuri, sculptura sovietică va putea încă mai pe deplin să devină o mare sculptură clasică, înrudită cu sculptura antichităţii elene sau cu arta Renaşterii.

Probleme interesante au fost puse şi în legătură cu arta aplicată. Astfel *A. Saltikov* a pus în discuţie folosirea motivului figurii umane în arta decorativă şi a încercat să dea o mai precisă conturare ideii de specific în arta decorativă. În această privinţă este foarte important să se ţină seama de condiţiile de lucru proprii artei decorative şi de materialele utilizate. Numai astfel se va putea ajunge la o estetică bine fundamentată a artei decorative, în care să nu intervină elemente şi norme eterogene.

*

Orientările, tendinţele şi punctele de vedere aici menţionate nu reprezintă decît o mică parte din ceea ce a frămîntat timp de luni de zile publicul sovietic şi cercurile artistice din U.R.S.S. Şi cu toate că expoziţia s-a închis, ecourile acestui atît de important eveniment persistă încă. Roadele bogate ale învăţămintelor culese de pe urma experienţei pe care a constituit-o Expoziţia unională, servesc în primul rînd la pregătirea acelei noi manifestări a realizărilor şi victoriilor artei realist-socialiste, pe care o va oferi Expoziţia ţărilor din lagărul socialismului, care va avea loc la Moscova în decembrie 1958.

I. SELIVANOV, Arsenalul s-a răsculat — cromolinogravură



V. V. JURAVLIOV, Baricada în Presni în Decembrie 1905 — ulei

COMPOZIŢIA ŞI PICTURA MONUMENTALĂ

de V. DRĂGUŢ

In ultimul timp, în cadrul discuţiilor purtate în legătură cu problemele actuale ale picturii, a fost subliniată cu insistenţă necesitatea umanizării acestei nobile arte, necesitatea orientării ei către compoziţia figurativă, către o viziune în care realismul reprezentării să fie pe deplin acordat cu umanismul socialist, către o viziune prezidată de conştiinţa rolului militant, progresist, pe care trebuie să-l îndeplinească orice manifestare artistică în condiţiunile construirii societăţii noi.

Vorbindu-se despre tradiţia umanistă a picturii romîneşti, nu odată a fost evocată bogăţia mesajului uman conţinut în opera marilor înaintaşi, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Ştefan Luchian, arătîndu-se că ceea ce constituie filonul principal al artei lor este tocmai legătura cu viaţa, cu aspiraţiile omului. Lucrări ca « Întoarcerea de la tîrg » sau « Atacul de la Smîrdan » de N. Grigorescu, ca sugestiva « Colibă a ciurarului » de Ion Andreescu, ca « La împărţitul porumbului » sau « După muncă spre casă » ori « Lăutul » de Şt. Luchian reprezintă un drum a cărui continuare în pictura noastră a asigurat realizarea unor opere cu semnificaţii sociale adînci, ca cele semnate de Camil Ressu, Nicolae Tonitza, Iosif Iser, Francisc Şirato şi alţii.

Alături de chemările către compoziţia figurativă, al cărei principal erou trebuie să fie omul zilelor noastre, cu preocupările şi aspiraţiile lui, se fac tot mai des auzite invitaţiile la o pictură monumentală capabilă să împodobească marile edificii ale socialismului, care să exprime la cel mai înalt nivel forţa prometeică a aceluiaşi erou, omul eliberat de exploatare, constituind în acelaşi timp o vastă cronică în imagini a înfăptuirilor sale.

Pornind de la ideea că pictura epocii noastre trebuie să fie în primul rînd o pictură publică, accesibilă unor mase cît mai largi de privitori, reţinînd faptul că, prin însăşi programul ei, pictura monumentală presupune ordonarea unor vaste compoziţii cu figuri, ni se pare că discuţiile privind umanizarea picturii şi sporirea numărului de compoziţii figurative, în condiţiile actuale, trebuie să se împletească cu problemele picturii murale.

* * *

Destinată împodobirii monumentelor de arhitectură, pictura murală beneficiază de o tradiţie de mai multe ori milenară, începuturile ei urcînd în timp pînă în magdalenian, în arta rupestră de la Altamira, Dordogne ori Combarelle. Această istorie neobişnuit de lungă permite descifrarea, pe parcursul diferitelor epoci de înflorire din diferite vetre de cultură, a principalelor caracteristici ale picturii murale, ale legilor ei de creaţie.

Afectată împodobirii monumentelor de arhitectură, pictura murală a fost chemată să întregească ansamblul artistic al acestor monumente cu imagini corespunzătoare destinaţiei lor publice, deplin armonizate, în acelaşi timp cu structura plastică a arhitecturii lor. Legătura cu arhitectura a pus pe artistul muralist în faţa unor probleme specifice, a căror rezolvare îl obligă să spargă orizontul îngust al unei existenţe limitate la spaţiul atelierului. Spre deosebire de pictura de şevalet, pictura monumentală porneşte de la existenţa unei suprafeţe cu o formă dată, cu o anume lumină, cu un anume cadru cu care trebuie să intre în relaţii intime, suprafaţă care solicită o anume tematică în acord cu programul clădirii în care este situată. Toate aceste condiţii speciale pretind din partea artistului muralist un susţinut efort de acomodare, o integrare în cadrul arhitectonic existent şi mai ales o deplină înţelegere a rolului pe care trebue să-l îndeplinească decoraţia murală în compoziţia monumentului

respectiv. Este evident că, în aceste împrejurări, izolarea devine imposibilă. Nu se poate gîndi o decorație murală realizată conform formulei de refugiu des auzită printre practicienii peisajului sau naturii moarte: « Pictez numai ceea ce simt ». Solicitat să decoreze o uzină sau un teatru, un artist nu va concepe în nici un caz o friză cu crocodili, chiar dacă ar avea o simpatie deosebită pentru acest *aligator*, programul clădirii reclamînd un anume ansamblu decorativ pe care artistul este dator să-l descopere și să-l realizeze.

În fața unor probleme mereu noi, artistul muralist își va îmbogăți neîncetat cunoștințele, capacitatea de înțelegere a fenomenelor înconjurătoare sporind cu acest prilej. Fenomenul artiștilor multilaterali din Renaștere — « gli uomini universali » — se datorește, printre altele, și necesității împlinirii vastului bagaj de cunoștințe reclamat de practicarea pe scară largă a artelor publice.

Decurgînd din calitatea ei publică, se individualizează o altă caracteristică a picturii murale și, fără îndoială, cea mai importantă. Așezată în temple sau în biserici, în foruri sau în palate, pictura murală s-a cristalizat ca o artă cu mesaj, ca un purtător al ideilor claselor comanditare, profilul ei calcîndu-se pe cel al evoluției claselor pe care le slujea: umanist în epocile de avînt progresist, retrograd în epocile de regres social.

Ca artă cu mesaj, pictura murală a avut, din cele mai vechi timpuri, ca principal mod de exprimare figura omului, compoziția figurativă. Dar, e bine știut, prezența omului în artă reprezintă modul cel mai sigur de a exprima viața cu frămîntările și avînturile ei. În pofida faptului că a fost adeseori chemată să slujească despoției statale ori clericale — imagistica picturii murale s-a umanizat de fiecare dată, adevărul vieții reușind să se ridice deasupra canoanelor.

În Egiptul antic, statornicit ca cel mai desăvîrșit exemplu al teocrației militare, se poate urmări cu ușurință cum în pictura oficială, care era prin excelență o pictură religioasă, pătrund tot mai mult elementele laice, de inspirație populară, adeseori munca sclavilor fiind înfățișată cu mai multă căldură decît isprăvile zeilor sau faraonilor. Aceste ecouri populare în arta oficială se datoresc existenței unei mișcări anticlericale a cărei încununare trebuie căutată în vremea luminatei domnii a « ereticului » Ehnaton.

Mai tîrziu, despotismul bizantin n-a putut împiedica dezvoltarea curentului monastic popular, care a constituit principala cale de pătrundere a gîndirii laice în decorația murală a monumentelor din orientul creștin. Și nu este lipsit de semnificație faptul că tocmai din acest curent popular, nu din solemna artă a mozaicurilor, s-a născut în Italia pictura lui Giotto și a urmașilor săi care a pregătit marea artă a decorației murale din Renaștere.

Constatarea privind umanizarea picturii murale ca rezultat al pătrunderii curentelor populare, este valabilă și pentru sculptura decorativă în care omul apare ca motiv principal. Este bine cunoscut faptul că în *sculptura* gotică, în opoziție cu recrudescența mistică, își fac tot mai des apariția scenele de gen, figurile sfinților fiind în mod frecvent scuturate de atributele sanctității, pentru a fi supuse viziunii realist populare a meșterilor pietrari.

Explicația acestui proces de umanizare a picturii murale, proces care anticipează pe acel al altor arte, trebuie căutată tocmai în caracterul ei public. Contactul artistului muralist cu viața întemeiată pe reprezentarea figurii omului în monumentele cu destinație publică i-a sporit receptivitatea la problemele publicului căruia i se adresa, l-a integrat adeseori în aspirațiile acestui public, uneori opera făcîndu-se ecoul lor, în conflict cu clasele care plăteau lucrarea și care aveau interese deosebite.

Exemplul cel mai concludent în acest sens este al « *Sixtinei* » lui Michelangelo. Plătită de Vatican, lucrarea trebuia să aducă osanale puterii divine și bisericii catolice; Michelangelo însă a preferat să se situeze pe pozițiile burgheziei progresiste din acea vreme și să exalte figura omului, a acelui om plin de cutezanță, despre a cărui nobilă demnitate vorbise un Pico della Mirandola.

Alături de destinația publică a picturii murale, trebuie considerat în procesul ei de umanizare și specificul actului de creație care, în acest caz, nu se desfășoară izolat ci în mijlocul celor ce muncesc, al constructorilor, al salahorilor, a căror prezență reușește de foarte multe ori să modeleze concepția despre lume a artistului, arta sa devenind sensibilă la aspirațiile acestora.

Exagerînd puțin se poate spune că procesul umanizării picturii murale reprezintă un fel de grafic al conștiinței cetățenești a artiștilor, determinată fiind această conștiință de transformările sociale, de atașamentul lor la cauza forțelor progresiste în societatea dată.

* * *

GIOTTO, Visul Sf. Ioachim (fragment),
La Cappella degli Scrovegni.

DIEGO RIVERA — Istoria Mexicului (Palatul Național) — frescă

Avînd o gamă mai generoasă decît sculptura decorativă, pictura murală a permis exprimarea cu o mare profunzime a concepţiilor despre lume şi om. Exemplul « Sixtinei » lui Michelangelo revine din nou, alături de el epoca noastră înscriind numele lui Diego Rivera care a îndrăznit să înfrunte societatea capitalistă în care a trăit cu mesajul unor compoziţii murale care vorbesc despre lupta împotriva asupritorilor, despre viitorul omenirii eliberate de exploatare. Deosebit de importante sînt deasemeni decoraţiile murale, care împodobind staţiile metroului din Moscova, oglindesc măreţia omului nou, povestindu-i realizările.

În legătură cu capacitatea de a povesti nu este lipsită de adevăr afirmaţia că pictura murală este mai aproape de epic, de epopeic, în timp ce pictura de şevalet este mai aproape de ipoteza lirică a artei. Un ansamblu monumental alcătuit din mai multe compoziţii va urmări cu necesitate diferitele aspecte ale temei date, alcătuind o povestire în imagini, în care fiecare compoziţie trebuie să se ridice la valoarea unei opere de sine stătătoare. Rezolvarea problemelor puse de un asemenea ansamblu cere, pe lîngă multe altele, un real talent de povestitor, de freschist în sensul redării sugestive a unor adevăruri de circulaţie largă. Determinată de această cerinţă, trebuie subliniată cu mai multă evidenţă logica dispoziţiei spaţiale a imaginilor în cadrul monumentului decorat, a figurilor în cadrul panourilor pictate. Cu alte cuvinte, pictura murală cere la cel mai înalt grad cunoaşterea legilor compoziţiei, în funcţie de dispoziţia compoziţională fiind puse în evidenţă ideile pe care artistul vrea să le exprime. Ştiinţa compoziţiei, dezvoltată cu precădere în arta monumentală, bogăţia de conţinut, nu a rămas fără urmări pentru pictura de şevalet, evoluţia acesteia fiind adeseori tributară picturii murale.

O scurtă privire în istoria artelor ne arată că marile epoci de înflorire a compoziţiei figurative — înţeleasă ca modul cel mai complex de a fi al artei plastice — au fost direct legate de practicarea picturii murale, înflorirea acesteia fiind determinată, bineînţeles, la rîndul ei, de cerinţele artistice ale societăţii respective. Bogăţia de compoziţii de şevalet din baroc nu este străină de pictura monumentală din epoca respectivă, nici de amintirea stăruitoare a strălucitelor exemple din Renaştere. Deprinderea compoziţiei solid construite păleşte treptat în secolele XVIII şi XIX, declinul compoziţiei urmînd îndeaproape decăderea picturii murale. De-a lungul acestei perioade de declin, excepţiile ilustre, ca cea a lui Tiepolo, nu reuşesc decît să sublinieze apusul unei mari tradiţii.

Cauzele acestui declin spuneam că trebuiesc căutate în cerinţele artistice ale epocii. Într-adevăr, burghezia, ajunsă în vîrful piramidei sociale, şi-a lepădat rînd pe rînd idealurile umanitare, ambiţiile ei reducîndu-se la acumularea cu orice preţ a unor bogăţii cît mai mari, la decorarea cît mai pretenţioasă a interioarelor domestice. De prea multe idei nu avea nevoie această burghezie bine hrănită şi astfel, în locul compoziţiilor figurative, sînt solicitate de preferinţă portrete de familie, peisaje, naturi moarte. Într-o societate cu un orizont artistic atît de îngust era oarecum fatală retragerea artiştilor în atelier şi cultivarea cu exclusivitate a picturii de şevalet, cu atît mai mult cu cît comanda unei picturi monumentale era redusă la aproape nimic. Izolarea în atelier, convenabilă burgheziei, a restrins temeiurile existenţei compoziţiei figurative, cunoaşterea omului fiind înlocuită cu aşa zisele căutări, în fond cele mai stranii experienţe care au alimentat toate « ismele » epocii noastre. Artiştii care au continuat să se inspire din viaţă, Goya, Daumier, Courbet, Perov, Grigorescu, etc., au cultivat mai departe compoziţia figurativă, au păzit crezul umanist al picturii, îmbogăţind mesajul transmis de pictura murală din Renaştere.

* * *

O altă caracteristică a artei monumentale care a devenit cu timpul o cerinţă obligatorie, este monumentalitatea. La noi, în special în sculptură, s-a confundat monumentalul cu supradimensionalul. Numai că monumentalitatea nu este o calitate legată de dimensiuni ci de concepţie: sînt lucrări mici ca dimensiuni dar monumentale, şi invers. Monumentalitatea unei imagini este dedusă din capacitatea artistului de a reda prin intermediul făpturii fizice măreţia sufletului omenesc, forţa sa interioară.

Amplitudinea interioară, transmisă printr-o anume gravitate a gesturilor, printr-o anume ritmică a liniilor şi volumelor, printr-o anume nobleţe a figurii umane, conferă unei imagini calitatea de monumentalitate. Or, dimensiunea monumentală într-o operă de artă asigură transmiterea unor impresionante mesaje, aşa cum nu o poate face o imagine miniaturală. Decăderea picturii murale a avut drept consecinţă pierderea monumentalităţii, figura umană s-a risipit într-un joc — care se vroia doar agreabil — de linii şi culori, imaginea plastică încercînd să compenseze forţa prin preţiozitate. O artă cu mesaj, o artă care să redea măreţia omului nou, trebuie să fie, aşadar, monumentală.

Încercarea unora de a pune în seama unei structuri specifice poporului nostru orientarea către un lirism absolut şi absenţa monumentalului în artă este neîntemeiată. Faptul că la Voroneţ sau la Suceviţa pereţii sînt acoperiţi cu adevărate enluminuri nu dovedeşte incapacitatea zugravilor respectivi de a concepe monumental ci faptul că aceştia au înţeles că silueta bisericilor respective n-ar fi suportat greutatea unor compoziţii mari cu o monumentalitate puternic acuzată. În schimb, Tismana prezintă o frescă — recent restaurată — datînd din acelaşi secol XVI, care impresionează tocmai prin forţa monumentală a imaginii.

În secolul nostru, în special în perioada dintre cele două războaie mondiale, pictura romînească a fost ilustrată de numeroase compoziţii care vădeau o deosebită înclinare către o viziune monumentală. Compoziţiile cu scene de muncă de Camil Ressu, « Întîlnirea », sau « Întoarcerea de la tîrg » de Francisc Şirato, deasemeni valoroasele decoraţii murale ale Ceciliei Cuţescu Storck, vin să infirme teza că orizontul nostru artistic ar fi prin excelenţă minor.

* * *

În momentul de faţă prin grija forurilor conducătoare, arta monumentală din ţara noastră se bucură de o atenţie mereu sporită. Prin afectarea unui fond centralizat pentru realizarea decoraţiilor monumentale, pictura şi sculptura monumentală au asigurată o bază materială sigură de dezvoltare.

Numai pentru anul în curs, Ministerul Învăţămîntului şi Culturii a dat un mare număr de comenzi pentru lucrări de artă monumentală destinate decorării unor edificii de seamă: Casele de cultură ale tineretului, « Casa Scînteii », Teatrul de Operă şi Balet, şi altele. Amploarea acestei acţiuni se cere însă analizată într-un articol separat.

Evident că pentru o cît mai armonioasă dezvoltare a picturii murale, institutele de proiectare vor trebui să prevadă viitoarele construcţii cu suprafeţe ample, destinate decoraţiilor, suprafeţe care să se înscrie perfect în ansamblul arhitectonic, fără diformarea unităţii plastice a monumentului. Pentru aceasta, este necesară colaborarea uniunilor de creatori — arhitecţi şi plasticieni — începînd chiar din stadiul proiectării. Atenţia trebuie să se îndrepte în primul rînd asupra edificiilor cu importante semnificaţii social-culturale, dar nu trebuesc trecute cu vederea nici posibilităţile pe care le oferă blocurile de locuinţe, atunci cînd faţadele lor permit desfăşurarea unor sugestive compoziţii figurative care pot fi văzute de departe. Un exemplu adecvat ni se pare a fi blocul « Macul Roşu » recent terminat, al cărui flanc nord-vestic — spre strada Biserica Amzei —, este potrivit pentru o asemenea decoraţie, fie în sgrafitto, fie în frescă.

CECILIA CUŢESCU STORCK, Munca în port — tuş, laviu

Nu poate fi vorba aici despre o mimare a muralismului mexican. Fenomenul picturilor exterioare romîneşti din trecut este dovada peremptorie a unei tradiţii multiseculare a cărei trăinicie stă în nenumăratele exemple furnizate de Moldova secolului XVI, de Oltenia, Muntenia şi Transilvania de sud în sec. XVII—XIX.

* * *

Pictura epocii noastre trebuie să fie în primul rînd publică; o pictură murală destinată ochiului public se va investi în cele din urmă cu idealul epocii. Măreaţa faptă a omului de azi va înnobila pictura care va trebui să vorbească despre şi pentru oameni. Orientarea picturii către compoziţia figurativă nu va fi asigurată decît în momentul în care pictorii vor simţi prin însăşi opera lor că vorbesc mulţimilor. Atunci vor înceta să vorbească despre ei pentru a deveni rapsozii eroilor din mase.

Apelul la compoziţia figurativă este un apel la complexitate, la umanitate în artă. Apelul pentru pictura monumentală este un apel la o artă publică, la o artă al cărei mesaj să se ridice la înălţimea omului de azi.

De fapt este vorba despre o singură chemare.

O. ANGHELUŢĂ, Proba oţelului — ulei

BIENALA DE LA VENEŢIA, 1958

de J. PERAHIM

Cea de a 29-a Bienală din Veneţia constituie, anul acesta, cel mai propice teren de cercetare şi de analiză a situaţiei artelor plastice pe plan mondial. Curentele şi tendinţele ce se înfruntă aici, dezvăluie cît se poate de elocvent existenţa şi ciocnirea dintre cele două ideologii şi cele două culturi existente astăzi în lume. Una, care se dezvoltă în sfera preocupărilor umaniste, demonstrînd angajarea artistului la viaţă, participarea sa la construcţia socialistă; cealaltă, anti-umană, pledînd ideea izolării, a fricii, a negării valorilor etice, estetice, sociale şi politice din cadrul artei.

Bienala din Veneţia fiind un organism independent avea, iniţial, un caracter obiectiv şi democratic. Trecerea în revistă a tuturor manifestărilor artistice pe o perioadă de doi ani avea drept scop să stabilească treptele de dezvoltare ale artei contemporane, să facă o selecţie pe baza confruntării operelor celor mai diverse şi a celor mai autentice personalităţi.

În anii de după cel de al doilea război mondial, în succesiunea expoziţiilor, caracterul obiectiv al selecţiei a slăbit din ce în ce mai mult. Acest fapt se datoreşte, pe de o parte tensiunii politice dintre cele două lumi, pe de altă parte încordării poziţiilor ideologice. În clipa de faţă, în artă ca şi în alte domenii, spaţiile intermediare, poziţiile nehotărîte n-au ce căuta. Acest proces de delimitare se manifestă şi mai activ în ultimul timp cînd, pretutindeni pe glob forţele progresului cuceresc zi de zi noi victorii. În faţa clarităţii cu care lumea nouă, socialistă, îşi manifestă concepţia sa despre viaţă, îşi demonstrează vitalitatea pe plan estetic, arta, în cercurile capitaliste, în plin proces de descompunere, ajunge pînă la limitele ei extreme, la cele în care se poate vorbi despre o negare totală a artei. Iată pentru ce Bienala din Veneţia, sub imperiul estetismului burghez, a renunţat pînă şi la ultimile rămăşiţe de obiectivitate în acţiunea de selecţie a valorilor.

Despre aceasta vorbeşte destul de elocvent însuşi modul de organizare a Bienalei. Un comitet alcătuit din reprezentanţi ai Italiei, Franţei, Angliei, Germaniei Federale şi Statelor Unite avea de discutat asupra caracterului pe care trebuia să-l capete Bienala în curs. Acelaşi comitet avea să stabilească cu de-amănuntul ce expoziţii retrospective ale unor mari maeştri — sub semnul cărora se dezvoltă arta contemporană — vor figura la Bienală, ce artişti vor fi invitaţi cu expoziţii personale, caracterul, profilul pavilioanelor respective, programul Bienalei, manifestările ce se vor desfăşura în cadrul acesteia: conferinţe, filme, expoziţii de cărţi de artă, colocvii publice, în sfîrşit lista criticilor şi teoreticienilor de artă care urmau să fie invitaţi la inaugurare.

Odată comunicat programul expoziţiei, unele comitete naţionale, sub directa influenţă a bursei artei occidentale, s-au grăbit să-şi alcătuiască pavilioanele în spiritul general al Bienalei, pentru a-şi dovedi astfel unitatea de vederi şi de interese. Aşa se explică faptul că atunci cînd comitetul de organizare a anunţat că cea de a 29-a Bienală va fi în mod manifest şi hotărît dedicată artei abstracte, nenumăraţi participanţi şi-au organizat pavilioanele în spiritul acesteia, adunînd, căutînd sau confecţionînd în pripă tot ceea ce ar fi putut arăta că în ţările respective există o puternică mişcare abstracţionistă. Este greu, dacă nu imposibil să credem că arta abstractă ar fi în momentul de faţă unicul curent, unicul mod de expresie artistică, chiar dacă ne-am ghida după situaţia pavilionului Statelor Unite ale Americii, ce s-a arătat a fi purtătorul cel mai activ al steagului abstractismului.

Poziţia Italiei la Bienală este într-un fel determinantă şi hotărîtoare: Italia şi-a cucerit în lumea întreagă o oarecare autoritate în domeniul artelor. Ea ocupă în complexul expoziţiilor Bienalei un spaţiu imens în raport cu celelalte pavilioane. Aşa încît putem spune că într-un fel, ne aflăm în faţa unei confruntări a artei italiene cu a celorlalte ţări. Cînd pavilionul italian capătă un caracter demonstrativ unilateral, el devine predominant la Bienală. Astăzi, în mare măsură, arta italiană este aservită pieţii americane, principala cumpărătoare şi susţinătoare a artei abstracte. Spre America îşi îndreaptă artiştii din lumea capitalistă visurile şi dorinţa de parvenire.

Pînă la această Bienală, regulamentul expoziţiei împiedeca Italia să-şi organizeze un pavilion limitat la o unică temă, artiştii doritori să participe avînd libertatea să trimită pînă la cinci lucrări. De data aceasta socotindu-se, se vede treaba, că principiul acesta era exagerat de « democratic » s-a renunţat la el. Aşadar, pentru a nu slăbi caracterul unic al Bienalei s-a hotărît anul acesta invitarea nominală a artiştilor. În proporţie de 80%, invitaţii erau exponenţi ai abstractismului. Ceilalţi — exceptînd realiştii consecvenţi — pot fi mai greu încadraţi într-un anumit curent, sînt

GERRIT BENNER (Olanda), Copii (1958)

WASSILY KANDINSKY (Germania), Mic studiu pentru o frescă de Campbell II (1914)

ILARIO ROSSI (Italia), Peisaj (1958)

VINCENZO FRUNZO (Italia), Amintire de toamnă (1958)

cazuri izolate şi oricum nu au forţa să se opună celora care reprezintă abstractismul.

Dacă trecutele Bienale au organizat, conform tradiţiei, retrospectivele unor mari maeştri ai artei universale — cum au fost cele închinate lui Toulouse-Lautrec, Delacroix, Courbet — anul acesta, cu scopul de a marca şi mai hotărît promovarea caracterului abstract al artei occidentale, au fost organizate retrospectivele lui *Braque*, *Wols* şi *Kandinsky*. Sub semnul acestora au fost întocmite, în mare majoritate, pavilioanele Bienalei.

Retrospectiva lui *Braque*, a cărei organizare a fost încredinţată unui mediocru critic de artă, apologet al abstractismului, *Umbro Apollonio*, este astfel alcătuită încît lasă să se străvadă, cît se poate de limpede, efortul subiectiv depus de organizatorii săi de a elimina din opera acestui artist orice element figurativ. Cine nu cunoaşte opera lui Braque, ar putea crede că el este unul din părinţii abstractismului şi nu un pictor cubist figurativ.

O altă retrospectivă este aceea a lui *Wols*, alcătuită tot de Umbro Apollonio. Alegerea acestui artist, promovat ca o mare valoare plastică, este încă un semn al decăderii şi al pierderii prestigiului Bienalei, pe locul ocupat acum doi ani de Courbet fiind astăzi expuse lucrările unui obscur şi neinteresant pictor abstract. Wols este de origină germană, dar a trăit la Paris, unde a şi murit în anul 1951, la vîrsta de 31 ani. Pictura lui făcută din pete aruncate arbitrar pe pînză, nu se diferenţiază cu nimic de miile de lucrări ce se confecţionează în ultimii 15 ani ca reeditări ale exasperatei şi tragicei experienţe a lui Kandinsky.

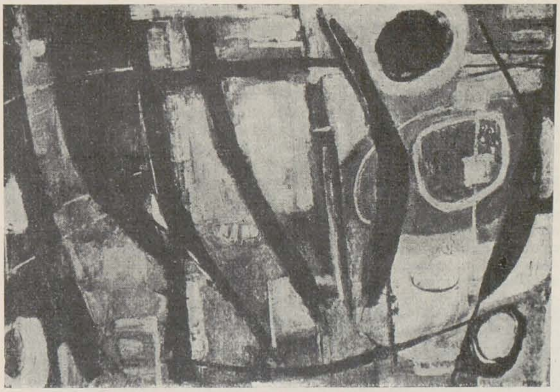
Italienii au obiceiul, devenit tradiţional, să prezinte în pavilionul lor, în afara unui număr mare de expoziţii personale, şi cîteva mari retrospective. Anul acesta au organizat o expoziţie lui *Massimo Campigli*, un artist consecvent universului său propriu. El şi-a concentrat creaţia asupra refugiului din realitate, inventînd o fantastică temporalitate inspirată din imaginile arheologice, pe care a transformat-o în manieră. Viziunea lui, împrumutată în parte din expresia artei etrusce şi în parte din frescele primitivilor italieni, îl conduce, în mod exclusiv, la o imagine frontală a elementelor şi figurilor. Campigli a rămas, de-a lungul întregii sale cariere, tributarul şi sclavul viziunii sale plastice, străin şi izolat de lumea exterioară, de prefacerile sociale şi politice. Din această pricină, arta lui nu provoacă nici o emoţie şi prin esenţa ei manieristă, repetă pînă la saturaţie aceeaşi formulă, aceeaşi imagine cu aceleaşi elemente recompuse, cu mici variante în distribuţia lor. Ne-am tot obişnuit să vedem de 40 de ani încoace aceleaşi imagini cu nimic atinse de tumultul epocii noastre.

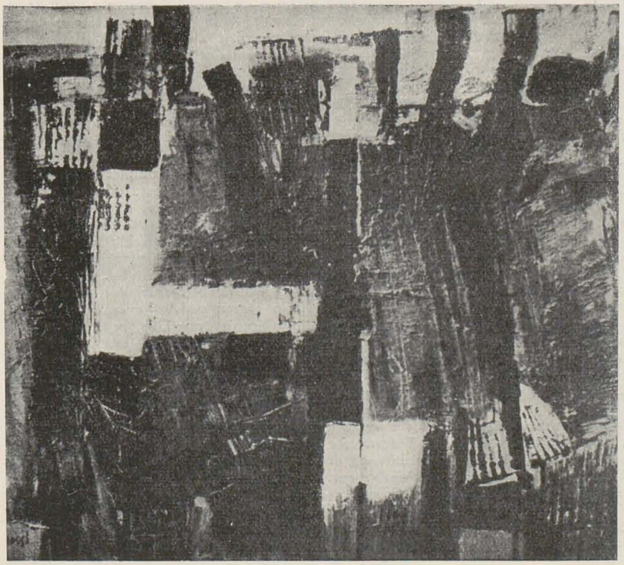
Nu putem găsi o justificare acestei mari retrospective (deşi cu doi ani în urmă artistul s-a prezentat cu o importantă expoziţie personală) decît în faptul că arta lui Massimo Campligli fiind, într-un fel, un exemplu consecvent al izolării, al indiferenţei faţă de viaţă, de frămîntările şi prefacerile ei, este pe placul şi în vederile noului comitet al Bienalei. Expoziţia lui Campigli mai are un scop: să demonstreze că în arta italiană contemporană există totuşi o varietate de expresii şi de tendinţe. Organizatorii pavilionului italian vor să ne arate că în afara abstractismului mai există şi unele manifestări de artă figurativă. Prezenţa lui Campigli tinde astfel să ne facă să uităm că în Italia există un puternic curent neorealist. Este mai mult decît semnificativ faptul că nici unul din reprezentanţii acestui popular curent, cunoscut şi apreciat în întreaga lume, nu a fost invitat la această Bienală. Cu ce argumente sau lucrări pot organizatorii pavilionului italian să ne convingă să-i uităm pe *Renato Guttuso*, *Carlo Levi*, *Giuseppe Zigaina*, *Pizzinato*, *Treccani*, *Manzù*, *Mazzacuratti*, *Anna Salvadore* şi atîţia alţii?

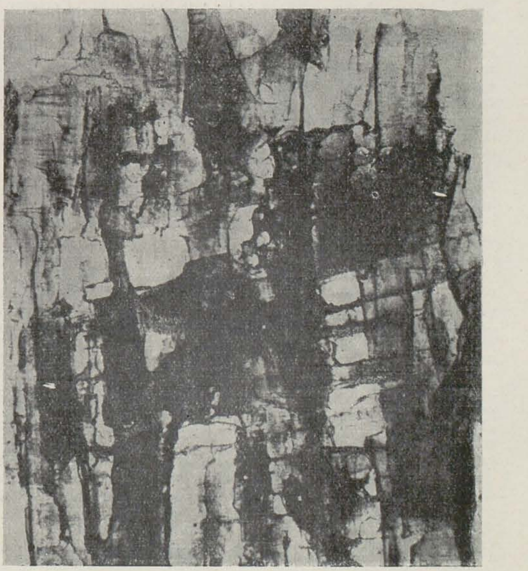
Creşterea curentului neorealist, prestigiul de care se bucură în rîndurile poporului, ecoul pe care îl are în întreaga lume, adeziunea unor artişti care se alătură acestei arte profund legate de viaţa înconjurătoare, devine îngrijorătoare pentru teoreticienii şi barzii abstractismului. În Italia, neorealismul e pe cale să spulbere, să desfiinţeze fundamentul teoretic al izolării artistului.

Pentru teoreticienii abstractismului în schimb, elementele cele mai de preţ sînt artiştii care se rup de mişcarea neorealistă şi trec de partea abstractismului. Atunci transfugul e lăudat, înconjurat de toată solicitudinea, susţinut şi invitat la Bienală. Acesta este cazul lui *Mario Mafai*. Transformarea petrecută în conştiinţa şi opera lui, asemănătoare cu cea a lui *Guidi* şi a americanului *Ben Shan* ni-l arată ca pe un exponent al fenomenului tipic de alienare sub imperiul presiunii ideologiei burgheze reacţionare, în care amestecul negustorilor de tablouri îşi are bineînţeles o parte decisivă. Criticii esteticii burgheze idealiste s-au străduit să-i arate lui Mafai că drumul spre succes şi spre sacul cu bani implică în mod obligatoriu ignorarea realităţii. Interpretarea pe care Lionello

EDGARD NACCACHE (Tunisia), Ritm







E. I. SAMSONOV (U.R.S.S.), Vine schimbul 1957

Venturi a dat-o operei lui Mafai a grăbit procesul de transformare a artistului pînă la poziția lui activ antirealistă de astăzi.

Pînă la eliberarea Italiei de sub jugul fascist, Mafai era un pictor impresionist. Artist cu deosebite calități coloristice și dotat cu un ascuțit spirit de observație, el se situează la înființarea grupului neorealiștilor, de partea acestora. Sfîrșitul războiului îl găsește ca pe una din importantele personalități ale acestei mișcări generoase, cunoscut și apreciat pentru lucrările lui în care răzbat accentele unei puternice satire sociale. Mafai și-a trădat, astăzi, idealurile democratice. Lionello Venturi — a cărui atitudine reacționară din ultima vreme nu putem decît s-o condamnăm cu toată tăria — îl « explică » astfel: « *Colorist sensibil, el a dovedit întotdeauna că nu aparține nimănui, nici lui Kandinsky, nici lui Klee, nici meschinei și dezgustătoarei rutine a picturii realiste. El pictează peisajul, casele, atmosfera din Roma, fără ca acolo să fie case sau orașe. In arta lui Mafai omul nu mai este centrul realității de azi, el a încetat să fie protagonist nerămînind nici măcar un simplu personaj: personajele epocii noastre sînt altele.* (?). *In această exasperantă căutare a unei fericiri mecanice, în procesul atomizării, omul nu este decît o curea de transmisie...* » și așa mai departe. Într-adevăr, Mario Mafai a trecut definitiv de partea celora ce îl laudă pentru decăderea sa spirituală, pentru trădarea vieții, a realității sociale.

Impresionismul este una din căile care duce la abstractism. Calea descompunerii imaginii nu are limită, ea nu se poate opri cîtă vreme realitatea în toată complexitatea ei nu este pentru artistul creator factorul determinant. Preocuparea de a descompune subiectul, motivul mai bine zis, de a analiza sau interpreta suprafața lui din punct de vedere cromatic poate duce ușor de la neglijarea motivului la anularea lui, la dispariția lui. În momentul dispariției subiectului, în momentul în care toate elementele reale care au compus inițial imaginea și-au pierdut semnificația, funcția, conturul, și s-au transformat în culori, atunci spune Lionello Venturi — « artistul a trecut proba de foc ». Într-adevăr Mafai a trecut acest examen. Astăzi calea Americii îi este deschisă; el a pierdut însă dragostea și prețuirea poporului său.

Un alt exponent al abstractismului în actuala Bienală este și *Lucio Fontana*. Acestui artist nu i se poate delimita genul: pictură, sculptură sau « puritate lirică » — așa cum se exprimă criticul Guido Ballo, care i-a prezentat expoziția. Nu cred că se poate vorbi despre « pictura » sau « sculptura » lui Lucio Fontana, pentru că obiectele expuse de el nu au nici o legătură nici cu sculptura nici cu pictura, în accepția atribuită pînă în prezent acestor noțiuni. Lucio Fontana a plecat în anul 1946 din Buenos Aires ca să se stabilească la Milano, aducînd cu sine o nouă formulă de artă plastică, lansată printr-un manifest și intitulată « Spațialismul ». În manifestul acestui nou « curent » se vorbește despre necesitatea desființării șevaletului, despre întrepătrunderea picturii cu sculptura și despre materia din care se confecționează noua artă. În mod concret, lucrările acestui artist se prezintă astfel: o pînză de pictură, un sac sau un carton. În centrul acestora este aplicat cu mistria un pătrat de tencuială. După care lucrarea este ei împușcată cu revolverul. La unele lucrări, împușcăturile sînt executate în fața ei. La altele, din spatele lucrării. Numărul împușcăturilor variază de la lucrare la lucrare, obținîndu-se pe această cale și diferențierea. Criticul Guido Ballo spune că meritul lui Fontana constă în inventarea lipirii și perforării, supradimensionării lucrării față de șevalet și a amestecului picturii cu sculptura, toate acestea făcîndu-l pe artist să obțină o deosebită « puritate lirică » (!?).

Juriul Bienalei a discutat îndelung premierea lui Lucio Fontana. A fost împiedicat numai de faptul că *Osvaldo Licini* aștepta de mai multă vreme. Acesta din urmă a primit așadar anul acesta marele premiu de pictură al Bienalei. Arta lui Licini e prezentată ca « o concluzie a lecțiilor lui Cézanne, Braque, Kandinsky, Mondrian, Matisse, Klee, din care a preluat termenii stilistici ».

Nu am găsit nici urmă din experiența lui Cézanne și a lui Matisse în lucrările lui Licini. Acesta nu are nimic de a face cu acești artiști din care, probabil, nici nu a înțeles nimic, dar nu este mai puțin adevărat că preluînd « termenii stilistici » ai lui Klee sau Kandinsky a preluat de fapt totul. Într-adevăr, lucrările lui nu sînt decît niște penibile pastișe după Klee, datorită cărora a și încasat premiul Bienalei.

Cel mai frecvent fenomen al acestei Bienale este acela al repetării unor experiențe de mult cunoscute, și chiar al reproducerii lor pînă la totala identificare. De nenumărate ori motive din Mondrian, Kandinsky, Klee, Malevici, Braque sau Picasso (din perioada începutului cubismului) sînt preluate, reproduse sau interpretate cu mici variante, foarte puțin deosebite față de originalul lor.

Petele de culoare aruncate arbitrar, geometria abstractă a cubismului și fronda avangardei plastice după primii ani ai veacului XX, jurnalele lipite, cîrpele cusute după exemplul chitarei lui Picasso, toate acestea sînt astăzi reluate, redescoperite după 50 de ani. În mod complet absurd, ele instaurează un academism abstract!.

Dacă la începuturile acestor mișcări exista o intenție vădită de a enerva și exaspera pe burghezii placizi, care trăiau cu frica lui Dumnezeu, erau amatori de cromolitografii cu îngerași și dornici să-și cumpere un « Apus de soare » pentru sufragerie, în momentul de față situația este cu totul alta. Aceeași burghezie aplaudă cu frenezie, admiră, cumpără și premiază cu bani grei aceleași lucrări ieri hulite și declarate demență curată.

Ce s-a întîmplat într-un răstimp atît de scurt? Să fi devenit burghezia subit sensibilă la o așa zisă « revoluție » în artă? Se prea poate să se fi petrecut într-adevăr o transformare în aprecierile ei estetice. Și mai adevărat este însă că acele îndrăzneli și revolte formale nu ating cu nimic temelia așezării capitaliste, ideologia ei de clasă. Dimpotrivă. Această artă — la o analiză mai serioasă — convine de minune burgheziei. Ce poate fi mai util decît o mișcare care tinde să izoleze complet pe artist de natură, de oameni, de realitatea socială? Periculos este artistul ancorat în viață, cînd se trezește în el conștiința de cetățean, cînd devine sensibil la contradicțiile din jur. Atunci cînd artistul socoate că arta lui are o misiune, cînd vrea să dea un răspuns marilor întrebări ale contemporaneității, atunci el devine de-a dreptul un element îngrijorător și burghezia îl consideră pentru propria ei liniște un indezirabil. La început, critica burgheză neînțelegînd substratul real al abstractismului, cubismului, futurismului sau dadaismului, a hulit și respins aceste curente, pentru ca mai tîrziu, descoperind goliciunea lor de conținut, să le îmbrace în haina artei oficiale. Aceste manifestări au astăzi teorii estetice proprii, critici, specialiști, profesori, școli, institute, academii, muzee, fonduri imense acordate transformării galeriilor și muzeelor vechi în spiritul artei noi, volume cu reproduceri, monografii, etc.

Această artă poate fi oricum: interesantă sau neinteresantă, frumoasă sau urîtă, originală sau copiată, pictată sau mîzgălită, poate utiliza pensula sau revolverul. Aici domnește o totală « libertate. » Un singur lucru îi este cu desăvîrșire interzis acestei arte: accesul la realitate. Nu există astăzi fapt mai «rușinos» pentru artistul aservit capitalului, decît acela de a se declara realist. Efortul cel mai susținut se duce astăzi pentru promovarea artei fără contingență cu realitatea și pentru denigrarea, compromiterea cu sau fără argumente, prin lungi și încîlcite teorii sau invective a tot ce mai este încă legat de viață. Originalitatea cu orice preț și

inovaţia formală sînt principalele calităţi ale artei « libere ». Totuşi, pînă şi acest principiu care stă la baza abstractismului tinde să dispară.

Americanul *Mark Tobey* a luat, pentru « originala » lui viziune, premiul comunei din Veneţia. Nu am altă posibilitate de a dovedi cum arată această viziune « unică » decît alăturînd-o picturilor lui *Mario Mafai*, *Piero Danario* şi multor altora. Alte viziuni « unice » sînt cele ale lui *Ilario Rossi*, *Italo Venti*, *Vincenzo Frunzo*, *Emzo Brunori*, *Nino Perizi* — toţi din Italia; *Gerrit Benner* (Olanda); *Maria Zarema* (Polonia), *Edgard Naccache* (Tunisia) şi ale modelului lor, Wassily Kandinsky.

În afara pavilioanelor Italiei, Franţei, Spaniei, Israelului, Elveţiei, Belgiei, Olandei, Statelor Unite, Germaniei Federale, care nu se diferenţiează cu nimic între ele, demonstrînd o perfectă unitate în spiritul promovării abstractismului, se mai pot desprinde din această Bienală şi alte trăsături care ar merita să le dăm atenţie pentru a avea o imagine cît mai completă a artei plastice din ţările capitaliste.

Este astfel interesant de semnalat că la această Bienală se oferă privitorilor şi o serie de lucrări care, în mod aparent, contrazic, ba chiar se opun abstractismului. Într-adevăr, există pavilioane în care nici pe departe nu poate fi vorba de aşa ceva; mă refer la pavilioanele Australiei şi Canadei. Arta, în expoziţiile acestora este naturalistă în sensul cel mai pur al cuvîntului. În aceste picturi nu este vorba despre nimic altceva decît despre reproducerea atemporală, asocială a unor elemente din natura exterioară: flori, un munte cu zăpadă, cîteva mere, o apă cu o barcă, nori la apusul soarelui etc. Acest fel de artă, elocvent pentru psihologia burgheziei conservatoare, servind sufrageriei şi salonului cu şemineu, cu mobilă masivă veche, este iluzia cu care clasele stăpînitoare din Occident îşi întreţin visul de dominaţie. Această artă nu este decît semnul degradării, al umilirii artiştilor care au pierdut orice urmă de independenţă, care sînt lipsiţi de conştiinţa demnităţii lor profesionale şi se complac într-o mentalitate feudală de lachei, de bufoni de curte. Ei creează pentru burghezie o artă liniştitoare, calmă, atemporală. În fond, e vorba despre concepţia estetică reacţionară a « independenţei » artei. Teza că arta este chemată să sustragă pe muritori din sfera « meschinelor » frămîntări politice, că arta cu tendinţă, angajată, nu face decît să umbrească frumuseţea şi permanenţa ei se potriveşte deopotrivă celor două poziţii în aparenţă extreme: abstractismul şi naturalismul. Am insistat asupra acestui fenomen pentru a încerca să arăt că nu numai abstractismul extremist este în mod exclusiv o expresie a esteticii burgheze reacţionare, ci şi naturalismul, ambele vădind o aceeaşi esenţă idealistă, metafizică; şi totodată acelaş ţel de abatere a artei de la misiunea ei social-istorică.

abstractist propus de comitetul de organizare. Asistăm astăzi la un fapt semnificativ, şi anume la destrămarea acestei unităţi de vederi, acceptată sau impusă, care se desfăşoară acum pe toate planurile esteticii burgheze reacţionare.

Totuşi, un lucru greu de înţeles se petrece în anul acesta cu pavilionul Poloniei. Relevantă mi se pare evoluţia profesorului dr. Julius Starzynski, de mai mulţi ani comisarul pavilionului polonez. Nu mai departe decît cu patru ani în urmă, prin modul cum a întocmit pavilionul şi prin argumentele sale, el se plasa pe poziţiile celei mai avansate principialităţi întru apărarea realismului socialist. Atunci a ţinut conferinţe, a scris articole, demascînd putrefacţia cosmopolitismului, decadenţa artei occidentale. Cu doi ani mai tîrziu, în cadrul trecutei Bienale, în părerile profesorului Starzynski au intervenit revizuiri obiectiviste. De data aceasta el încerca să demonstreze că în cadrul artei orice manifestare este la fel de valabilă. Procesul de transformare s-a petrecut cu o atît de mare repeziciune, încît la această ultimă Bienală el a părăsit orice principialitate şi a început a lupta cu aceeaşi înflăcărare pe care o depusese în trecutul nu prea îndepărtat pentru promovarea realismului socialist, pentru a arăta valoarea incontestabilă a abstractismului. În pavilionul actual al Poloniei nu mai există nici urmă de realism, în schimb toată atenţia lui Starzynski e concentrată spre lansarea *Mariei Jarema*, o obscură şi cu totul neinteresantă pictoriţă abstractistă. Ce urmăreşte Julius Starzynski promovînd asemenea manifestări? Să ne demonstreze dorinţa lui fierbinte de a intra în aşa zisul « circuit european »? Să ne facă să uităm valoarea incontestabilă a graficii militante poloneze? Să capete cu orice preţ lauda juriului acestei Bienale profund reacţionare? În clipa de faţă, pentru un artist militant al ideologiei clasei muncitoare, o asemenea laudă este mai mult decît o injurie. Ea nu va reuşi niciodată să umbrească adevărata artă poloneză, care se îndreaptă, în liniile ei principale, spre exprimarea adevărului vieţii.

Revenind în 1956 la Bienală, după o lungă absenţă, anul acesta Marea Ţară a Socialismului a organizat un pavilion în care expun 29 de artişti contemporani. Profesorul Feodorov-Davîdov a prezentat cîţiva maeştri ai artei sovietice contemporane: pictorii *Serghei Gherasimov*, *Alexandu Griţai*, *Gheorghe Nisski*, *Juri Pimenov*, *Arcadie Plastov*, *V. Serov*, *Mihail Trufano*, *Oganes Zardarian*, pe sculptorii *Tomski* şi *Vucetici*, graficienii *Deregus*, *Kukrinicsi*, *Alfred Oia*, *Pahomov*, *Soifertis*. Majoritatea lucrărilor expuse în pavilionul sovietic ne sînt cunoscute. Ele constituie pentru publicul Bienalei o deosebită atracţie. Cu tot efortul de denigrare pe

*

Anul acesta, spre deosebire de trecutele Bienale, o serie de pavilioane nu au mai mers pe linia generală a promovării abstractismului. În alcătuirea expoziţiilor lor se vădeşte tendinţa de a prezenta într-un spirit mai larg, opere mai apropiate de figurativ.

Faţă de inflaţia de abstractism din Austria de azi, pavilionul acestei ţări a fost organizat pe cu totul alte coordonate. Profesorul *Otto Benesch* a deschis o retrospectivă lui *Gustav Klimt*, iniţiatorul mişcării secessionului vienez. Retrospectiva arată legăturile pe care Klimt le-a avut cu Edward Munch şi Hodler, şi reflexul acestei mişcări în opera lui Gauguin, Seurat, Bonnard. Cei patru artişti expozanţi în pavilionul Austriei demonstrează evoluţia artei acestei ţări pe linia mişcării lui Klimt.

Un spirit activ dă valoare lucrărilor de grafică şi sculptură expuse în pavilionul Danemarcei. Originali şi convingători, cei trei gravori, *Pool Cristiensen*, *Palle Nielsen* şi *Sigurd Vasegaard* sînt preocupaţi să redea graficii trăsătura ei esenţială, aceea de artă activă, dinamică, plină de conţinut. Grecia a renunţat şi ea, anul acesta, să expună artă nonfigurativă. Expoziţia artiştilor greci trinde să demonstreze printr-o serie de personalităţi variate eforturile depuse în vederea creării unei arte cu caracter naţional. Ea trebuie să facă faţă primejdiei de a nu reedita într-un mod formal marea artă a antichităţii eline. Interesante sînt sculpturile în lemn ale lui *Sochos Antonis*, pictura lui *Moralis Iannis*.

Tot abstractismul stă la baza alcătuirii pavilionului Braziliei. Totuşi, sînt expuse aici lucrările unui artist valoros, care merită toată atenţia. Ni s-a părut însă cu totul nepotrivită prezenţa lui în această expoziţie.

Lasar Segall a fost, prin excelenţă, un artist integrat timpului şi mediului în care a trăit şi creat. Născut la Viena în 1891, îşi face şcoala la Berlin unde lucrează multă vreme cu Chagall, avînd cu el unele afinităţi de expresie. Dotat cu un spirit viu şi activ, este atras în vîltoarea evenimentelor şi problemelor cele mai ascuţite ale epocii. Stabilit în 1924 în Brazilia, la Sao Paolo, el pictează pînă la sfîrşitul vieţii (1957) scene din viaţa poporului, nedreptăţile sociale, viaţa de mizerie a prostituatelor, biciuieşte ipocrizia moralei burgheze, luptă împrotriva discriminărilor rasiale şi compune o suită de lucrări pline de forţă împotriva războiului. Organizatorii expoziţiei lui retrospective pretind că spre sfîrşitul vieţii Segall ar fi declarat că îşi consideră arta efemeră şi că ar dori să-şi dedice activitatea acestei epoci a dezagregării atomice, izolîndu-se în pădurile braziliene, unde, printre frunze, să găsească drumul spre abstractism. Prezenţa lui Segall la această Bienală nu se datoreşte operei sale profund realiste ci presupusei sale declaraţii.

În contrast cu caracterul profund cosmopolit pe care îl au majoritatea lucrărilor Bienalei, o serie de pavilioane vădesc preocuparea de a arăta că există în ţările lor tendinţa de a se crea o artă într-o formă şi cu o tematică naţională. Aceste pavilioane sînt Arabia Unită, India, Tunisia, Turcia, Mexic, Iran, Grecia. Poate că această tendinţă se manifestă şi în alte ţări, sînt chiar sigur de acest lucru, însă în această Bienală, ea este împiedecată, cum am mai spus, să iasă la iveală. Am pomenit despre pavilioanele unor ţări participante care nu s-au grăbit deloc să susţină curentul

ANGUIANO RAUL (Mexic), Femei îndurerate (1957)

KOVACS MARGHERITA (Ungaria), Femeia care se piaptănă (1957) — teracotă

↑ DOMANOVSKY ENDRE (Ungaria), Detaliu din fresca din Orașul Stalin.

YANNIS MORALIS (Grecia), Compoziție (A) (1949 — 1958)

V. HLOZNIK (Cehoslovacia), Răsculații — gravură în linoleum ↓

care îl depun ziarele și criticii reacționari, arta sovietică este foarte prețuită. Profesorul Davîdov spune despre conținutul artei sovietice: « *criteriul realismului este fidelitatea adevărată, reprezentarea vieții în dezvoltarea ei de-a lungul faptelor caracteristice și nu numai al simplei asemănări. Realismul este înainte de toate adevărul conținutului, caracteristică dată de către pictori fenomenelor realității și desigur realismul socialist fiind o metodă și nu o manieră, o expresie a concepției asupra lumii aparținînd pictorului, nu numai că oferă deplina libertate individualității dar presupune o amplă realizare*».

Republica Cehoslovacia a organizat în pavilionul ei cîteva retrospective interesante ale unor pictori dintre cele două războaie, cum sînt *Nikolas Bazovski* și *Carol Czerny*. De asemenea au mai fost expuse lucrări ale graficianului *Vincent Hloznik* al cărui ciclu « Agonia războiului » are un pronunțat și violent caracter anti-hitlerist. Caracteristica pavilionului cehoslovac este diversitatea curentelor culminînd printr-o unitate de concepție care întărește frontul realismului socialist. În acest sens, se poate vorbi despre o artă care se străduiește să ajungă la o valoare general-umană și la o expresivitate majoră. După cum spune criticul *Kotelik*, comisarul pavilionului cehoslovac, acesta « *este efortul pe care-l depune majoritatea artiștilor cehoslovaci* ».

La această Bienală Ungaria expune pentru prima oară după cel de al doilea război mondial. Să cităm printre expozițiile mai ample pe acelea ale artiștilor *Adalbert Czobel*, *Gyula Derkovitz* și *Andrei Domanovski* precum și excelentele sculpturi în teracotă colorată ale *Margaretei Kovacs* și medaliile în bronz ale lui *Mikola Borzos*.

Asupra pavilionului nostru nu vreau să insist prea mult. Artiștii prezenți anul acesta sînt suficient de cunoscuți și apreciați de publicul nostru, iar revista noastră a publicat deja o dare de seamă asupra pavilionului nostru la Bienală.

Lucrările care alcătuiesc pavilionul nostru sînt reprezentative pentru tendințele existente în arta noastră actuală. Pictura lui *D. Ghiață*, *H. Catargi* și *Stefan Szöny*, sculptura lui *Ion Jalea* și *Vida Gheza* și grafica lui *Vasile Kazar* și a *Marianei Petrașcu* sînt edificatoare pentru o esențializare a diversității personalităților din arta noastră. Ca întotdeauna, aceasta se bucură la Bienală de succes, publicul larg apreciind valoarea, vitalitatea și subtila transfigurare creatoare și plină de sevă a artei noastre.

* * *

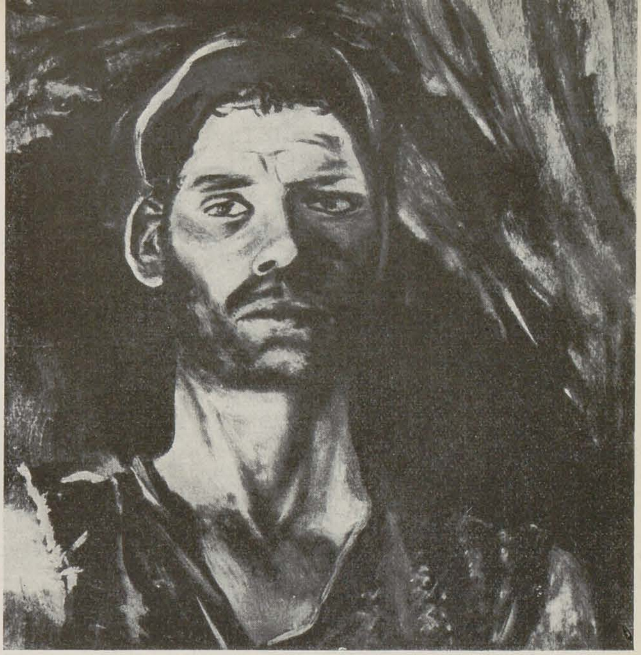
Lecția pe care trebuie s-o desprindem din această expoziție este că față de unitatea ce domnește aparent în rîndurile abstracționiștilor, la asemenea întîlniri internaționale trebuie să ne prezentăm cu toții, într-un bloc masiv, unitar, cu lucrări de înaltă valoare artistică, reflectînd un bogat conținut de idei, adevărate opere revoluționare, care să redea toată frumusețea vieții în societatea socialistă.

Principala atracție a pavilioanelor noastre sînt operele realist-socialiste. Nu toate aceste opere pot fi însă denumite așa. De aceea cred că o legătură mai strînsă între artiștii lagărului socialist, o mai deplină unitate programatică, discutarea problemelor esteticei marxist-leniniste, confruntările mai numeroase și lichidarea politeții neprincipiale cu care ne-am obișnuit, vor duce la o mai strînsă unitate.

Sînt convins că Expoziția de la Moscova, din iarna acestui an, va constitui primul pas pe drumul desăvîrșirii unei arte care nu ne aparține numai nouă, ci și întregii lumi.

ARTA MILITANTĂ A LUI RENATO GUTTUSO

de I. RADU



RENATO GUTTUSO, Miner — ulei

Instaurarea regimului musolinian îl găsește pe Renato Guttuso în plină adolescență. Personalitatea și arta sa se vor forma așadar în condițiile teroarei fasciste. Guttuso nu numai că nu s-a lăsat influențat de ea, necum de propaganda oficială, dar el a imprimat artei sale caracterul demascator și protestatar pe care, organizîndu-l, maturitatea avea să-l potențeze.

Prima sa compoziție, datată din 1938, demasca, sub denumirea « Erupția Etnei », mizeria țăranilor sicilieni. În cadrul unei pînze de 150 × 270 cm. artistul a pictat oamenii zbătîndu-se într-o cumplită învălmășeală. Semnificația protestatară a compoziției ce se reclamă din tradiția lui Goya e întărită de autoportretul aflat în prim plan. Din mijlocul vălmășagului se desprinde pictorul ridicîndu-și brațele spre spectator, într-un gest demonstrativ și acuzator.

Doi ani mai tîrziu, în 1940, Guttuso pictează « Răstignirea », tablou al cărui sens trebuie să-l găsim în protestul împotriva statului polițist musolinian. La picioarele răstigniților — evident condamnați politici — se zbuciumă două femei care nu au nimic din resemnarea creștină a tablourilor cu temă religioasă. În jurul crucilor, o namilă mușchiuloasă stă de pază călare, în timp ce alta încearcă să-și liniștească calul înfricoșat. Și întărind sugestivitatea obiectelor de tortură modernă, așezate în prim plan, în fund se pierde un început de oraș pustiu.

Comparativ cu « Erupția Etnei », compoziția este mai statică, corpurile mai puțin contorsionate, expresivitatea lor mai sobră. Dar intensitatea ei dramatică e la fel de puternică iar valoarea ei de sugestie poate fi măsurată prin anatema papală ce a urmat expunerii tabloului. Guttuso era stigmatizat ca un « pictor al diavolului ».

Războiul hitlerist, în care poporul italian a fost antrenat împotriva voinței sale, a întețit lupta antifascistă în rîndul patrioților. Participant activ al mișcării de rezistență alături de numeroși artiști, între care Birolli, Pizzinato și alții, Guttuso a luptat cu arma și penelul totodată. În 1942 e colaboratorul ziarului antifascist « Corrente » iar după suspendarea acestuia lucrează la ziarul « Documento » care a fost interzis după primul număr; în 1943 e ofițer de legătură al partizanilor din Abruzzi. Nimicirea patrioților italieni de la Via Ardeantine îi inspiră seria de acuarele, intitulată după Georg Grosz, și în care de altfel se resimte influența acestuia « Gott mit uns » (Dumnezeu e cu noi). În 1950, această serie de gravuri avea să fie premiată cu Medalia de aur a păcii.

Tragicele consecințe ale războiului determină o însemnată cotitură în arta lui Guttuso. Pînă atunci, compozițiile sale păstrau o oarecare rigiditate în dramatismul lor, rigiditate datorată unor anumite căutări de limbaj. Ferindu-se de greșeala unor pictori ce preluau stilul naturaliștilor, schimbînd doar calitatea obiectelor, adică înlocuind de exemplu călugării cu muncitori, Guttuso încearcă să aplice anumite cercetări de laborator ale expresioniștilor sau cubiștilor. Fără să fi fost vreodată eclectic, Guttuso suferise influența unora sau altora în limbajul său. Lupta împotriva fascismului, care încuraja și practica o artă lipsită de idei, atemporală, pesimistă, se îndîrjea. Se punea deci cu extremă acuitate problema unei arte nu

← RENATO GUTTUSO, Băiat pe o barcă — ulei

RENATO GUTTUSO, Din ciclul « Dumnezeu cu noi » — desen

RENATO GUTTUSO, Împușcarea patrioților — ulei

numai inspirată din viața poporului ci și a unei arte care, reflectînd-o, să-l ajute în acțiunile sale revoluționare. În aceste condiții și din aceste necesități, se pun bazele noii arte italiene, a neorealismului, între ai cărui întemeietori și cei mai de seamă reprezentanți trebuie să-l situăm și pe Renato Guttuso.

Din mijlocul grupului « Noul front al artelor », creat de el în 1946, la sfîrșitul războiului, se concretizează tendințele curentului denumit « noul realism ».

« Noul realism a opus lipsei de idei a artei burgheze, ca și manifestării sale extreme — abstracționismul — o artă partinică, bogată în idei. . . . «Arta realistă nu e o contemplare a realității ci o alegere conștientă, o participare activă » — va scrie pictorul Treccani, unul din promotorii neorealismului, afirmînd în același articol (« În apărarea realismului » în « Il calendario del popolo » 1952) că operele de artă convingătoare, eficace, îl determină pe privitor să acorde atenție evenimentelor pe lîngă care trece în viață. Tipizînd și sintetizînd, arta dezvăluie fapte și fenomene din viață și prin aceasta educă pe oameni.

În « Ocuparea pămînturilor necultivate », cotitura survenită în opera pictorului e vădită. De la primul proiect (1947) în care e încă vizibilă influența « Guernicei » lui Picasso, la cel de al doilea, în care personajele apar încă simplificate și pînă la definitivarea compoziției (1948), Guttuso a parcurs o distanță imensă. Rigiditatea a fost depășită. Chipurile au căpătat expresii precise, individuale. Renunțînd la orice formalism, Guttuso pictează oamenii așa cum sînt în realitate.

După terminarea acestei compoziții, pictorul își îmbogățește tematica lucrînd în marele centru industrial Terni și în Scilila, un sat tipic pescăresc. Tematica sa se centrează pe munca proletariatului italian. Și Van Gogh și Käthe Kollwitz, Courbet și Meunier, Barlach, Millet și Permeke au demonstrat în plastică mizeria, efortul sau împotrivirile muncitorului. Dar puțini dintre acești iluștri predecesori i-au redat, precum Guttuso, forța și demnitatea. Pictînd tăietori de lemne sau muncitori din minele de sulf, Guttuso îi arată ca pe niște eroi ai timpurilor noastre. În pînzele sale, revolta față de oprimarea și exploatarea muncitorului se împletește cu admirația pentru munca lui. În 1950 Guttuso avea să formuleze astfel fenomenul împotriva căruia se va strădui și va reuși să lupte începînd din această perioadă în pînzele sale: « Numeroși intelectuali consideră mizeria ca un fenomen cronic, etern, inevitabil, nu o privesc sub aspectul luptei și de aceea cuvîntul lor nu e eficace » (Vie nouve — 1950 nr. 45). Redînd mîndria și demnitatea muncii, Guttuso practică acea pictură revoluționară, care se caracterizează prin mișcare și dinamism lăuntric și care deschide perspectivele unui viitor mai luminos. Într-o natură moartă sau într-un peisaj, din statismul momentan al subiectului, străbate senzația activității abia părăsite. Chiar în somnul unui țăran adormit pe căruță e sensibilă munca depusă de om, pînă în clipa cînd, doborît de oboseală, a ațipit. Învățînd să redea bucuria mișcării, a forței, liniile sale depășesc funcția unor simple delimitări de contururi, devin intersecția a două mișcări.

Bogata experiență acumulată în acest an contribuie la realizarea pînzei intitulată « Garibaldi în bătălia de la Ponte Ammiraglio » (1951). Tematica acestui tablou — socotit pe drept cuvînt una dintre cele mai valoroase opere ale neorealismului italian — a fost inspirată, în mare măsură, de propriile impresii ale artistului acumulate în anii rezistenței și în parte de amintirile bătăliei susținută de Garibaldi în împrejurimile orașului Palermo. (Bunicul pictorului a fost unul din combatanții acestei bătălii). Tabloul e monumental nu numai prin dimensiuni (430 × 130 cm) ci prin însuși spiritul său. Imaginea luptei garibaldienilor de pe vremuri se confundă cu luptele purtate în ultimul război de rezistenții italieni din divizia « Garibaldi ». Chipurile ostașilor ce mînuiesc săbiile sînt chipurile foștilor tovarăși de partizanat ai pictorului. Tăind la ambele capete ale tabloului figurile, Guttuso sugerează atitudinea unei bătălii din care penelul său ar reda doar un fragment. Impetuoși, garibaldiștii se avîntă spre pod, provocînd derută în rîndurile dușmanilor. Mișcările multiple par a converge într-o singură mișcare, al cărei elan tinde spre biruință. Garibaldi, conducătorul, e văzut fluturîndu-și steagul în penultimul plan. Primul plan e însă rezervat ostașilor, oamenilor ce au obținut prin forțele lor victoria. Guttuso i-a redat în toată măreția lor, accentuînd astfel caracterul monumental al compoziției. Și unul dintre ei, « o față tipică de argat din sud » — cum îl caracterizează E. Hersonskaia (« Probleme de artă plastică », 1955) — și-a încleștat cu ultima-i putere, mîinile mari, muncite, în iarbă și pămînt. Sugestivitatea desenului « compus ca o narație eroică și epică a gloriei și bărbăției poporului italian, iubitor de libertate » (E. Hersonskaia op. cit.) e întărită prin colorit. Ritmul mișcărilor, desfășurate în lățime, e susținut de un roșu sonor, care parcă strigă odată cu chemările de luptă ale garibaldienilor. Jocul de lumini și umbre de pe tăișul săbiilor reliefează avansul furtunos al cămășilor roșii, a căror tonalitate se amplifică la extrem datorită culorii albastre a uniformelor dușmane și apelor verzui ale rîului îndepărtat. Alături de subiect și deopotrivă cu el, desenul și culoarea contribuie la dramatismul tabloului.

Odată cu « Garibaldi în bătălia de la Ponte Ammiraglio », Guttuso a ajuns la deplina maturitate artistică, deoarece modul său de a vedea și reda obiectele e acum în perfectă concordanță cu concepția sa despre lume. Depășind stadiul de reprezentare, arta sa a devenit o artă militantă. Nemulțumindu-se să demonstreze, ea pledează sugerînd. În majoritatea tablourilor sale ulterioare, pictorul depășește înfățișarea momen-

tană a obiectului, dîndu-i întregul potențial dinamic. În aspectul incidental al unor « Spălătorese » sau al unui « Tînăr din Neapole adormit l soare », Guttuso caută totalitatea calităților modelului. Concomitent cu mișcarea prezentă, el deslușește pe aceea în devenire. Și de aceea de la « Garibaldi în bătălia de la Ponte Ammiraglio » și pînă la « Ștrandul » (1956) — care e probabil la ora actuală cea mai recentă pictură de mari proporții a lui Guttuso — adevărul văzut și redat de el e pe deplin convingător.

Și pînă la « Ștrandul » Guttuso a pictat odihna. Și odihna modelelor sale părea totdeauna pe deplin cîștigată. Dar niciodată nu a redat în asemenea măsură bucuria și plenitudinea într-o viziune atît de monumentală. Grupurile răspîndite pe plajă nu sînt cotropite de moleșeală. Par doar a voi să-și recîștige forțele cheltuite. Din trupuri irupe pofta de viață. Senzualitatea ce le înconjoară nu are nimic lînced. Ici și colo, fapte mici, banale, ca de exemplu fuga fetelor din ultimul plan dreapta (și trebuie notat că spre deosebire de tablourile sale anterioare, Guttuso a finisat minuțios detaliile acestuia), respiră poezie. Fără a-și pierde atributele unor tinere italience contemporane, fetele par imaginea unor veritabile Diane ale zilelor noastre.

Cu « Ștrandul », Guttuso se înscrie pe deplin între maeștrii monumentalului contemporan. Despărțirea și diversitatea grupurilor e doar aparentă, ele tinzînd spre acea organizare ritmică ce dăruie pînzei riguroasa ordine compozițională necesară monumentalului. Pe linia tradițională a picturii realiste, monumentalul practicat de Guttuso redă omului întreaga sa plenitudine și dominație asupra naturii, fără a-i schematiza gestul sau chipul.

Caracterul eroic al ultimului său tablou e de altfel comun majorității operei sale, începînd cu perioada petrecută la Terni. Guttuso pictează eroi așa cum numai mexicanii Siqueiros, Rivera sau Orozco știu să-i redea în pictura contemporană. Eroul lui Guttuso nu e neapărat portretul unui om ce întreprinde o acțiune vitejească, ci un portret care exprimă demnitatea, libertatea sau bucuria. El e menit să mobilizeze și să antreneze privitorul sau, mai exact, să-i dezvălue acestuia propria sa capacitate eroică.

Pentru a face ca pictura să fie reală, trebuie să găsim — spunea, în articolul citat, Treccani — mijloace mai adecuate de expresie. Este vorba de aprofundarea studiului artei trecutului, a marilor tradiții ale artei și a oglindirii specificului național, în special. Or, Guttuso, prin pictura sa, alături de alți artiști neorealiști italieni, a revalorificat omul din popor ca erou al operei sale, dovedindu-se un demn

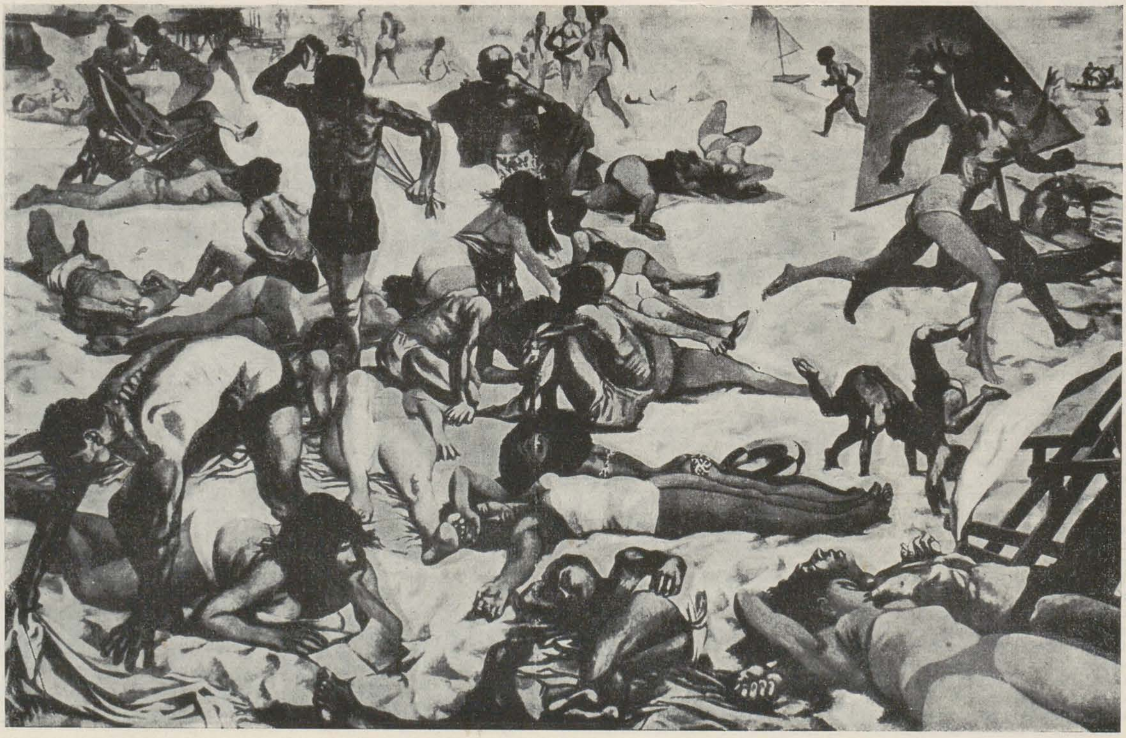
RENATO GUTTUSO, Lupta de la Ponte Ammiraglio — ulei

RENATO GUTTUSO, Erupția Etnei — ulei

continuator al celor mai valoroase tradiţii ale artei italiene renascentiste.

Rînd pe rînd luptător antifascist, partizan, membru în comitetul executiv al partidului comunist din Italia, Guttuso şi-a împletit cu firească convingere activitatea cetăţenească cu cea artistică. Potrivit concepţiilor sale, Guttuso nu putea fi decît un artist retoric (termenul retoric fiind luat în sensul său cel mai bun, adică în accepţia greacă a cuvîntului). Redînd întreaga potenţialitate a obiectului, conţinutul său în devenire, Guttuso e convingător fără a fi didacticist. El nu are nevoie să-şi încarce pînzele cu obiecte inutile şi nici nu cade în anecdotică. Un simplu trunchi de copac, proaspăt tăiat, evocă întreaga luptă a omului cu natura. Trunchiul izolat e imens. Tăietura încă proaspătă. Şi totuşi pictorul nu a avut nevoie să uite în preajma lui nici un fierăstrău... E adevărat că Guttuso, datorită personalităţii sale dinamice, concepţiilor sale marxiste şi tehnicii sale ştie să extragă maximum de conţinut mobilizator al obiectului. Dar e tot atît de adevărat că subiectele sale nu sînt alese la întîmplare. « Dacă aş fi în stare să-mi aleg o epocă în istorie şi o meserie, mi-aş alege epoca de astăzi şi meseria de pictor » — a spus el. Adînc axat în contemporaneitate prin fiinţa şi arta sa, Guttuso a servit prin una ca şi prin cealaltă aspiraţiilor politice şi sociale ale poporului său, a pictat lupta acestui popor martir în « Răstignirea », năzuinţa spre dreptate în « Ocuparea pămînturilor necultivate », munca lui în nenumărate portrete cu peisaje, bucuriile lui în « Ştrandul ». Şi de aceea arta sa e apreciată nu numai de specialişti ci şi de oamenii simpli. Pe multe căruţe ale ţăranilor din Sicilia se poate vedea reprodus tabloul « Garibaldi în lupta de la Ponte Ammiraglio ». Există oare o răsplată mai mare pentru un pictor comunist?

RENATO GUTTUSO, La plajă — ulei



PE MARGINEA UNOR EXPOZIŢII INDIVIDUALE

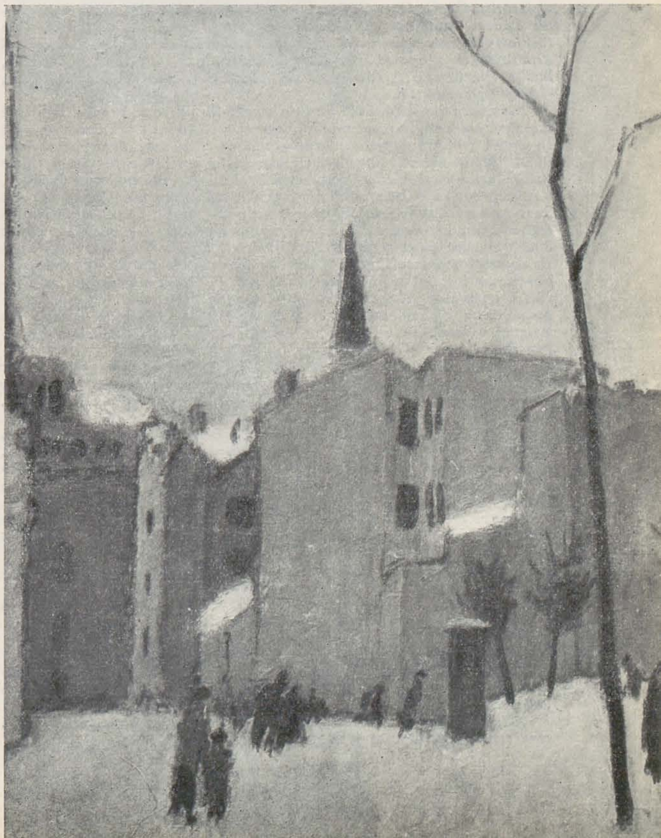
de MIRCEA DEAC

Este fără îndoială o mare deosebire între expoziţiile de dinainte şi cele de după eliberarea ţării noastre, în ceea ce priveşte concepţia, scopul şi modul lor de organizare. În trecut manifestările plastice aveau în genere un caracter limitat la modul de prezentare intimist şi subiectivist al expozanţilor. Expoziţiile individuale slujeau în mare măsură intereselor unui grup restrîns, exprimînd cel mult personalitatea artiştilor şi stăruinţa acestora pentru renume. Numai cu mare greutate, în asemenea condiţii, puteau obţine săli artiştii ataşaţi luptei revoluţionare, ale căror lucrări deveneau ecoul năzuinţelor poporului. Adeseori asemenea artişti aveau de suferit indiferenţa oficialităţii şi chiar persecuţii. La două zile după expunerea tabloului « 1907 », al lui *Octav Băncilă*, în vitrina unei librării din Iaşi, în anul răscoalelor ţărăneşti, tabloul a fost scos cu forţa; după cum expoziţia aceluiaşi pictor deschisă la Bucureşti şi închinată răscoalelor ţărăneşti, avea să fie închisă la intervenţia brutală a poliţiei.

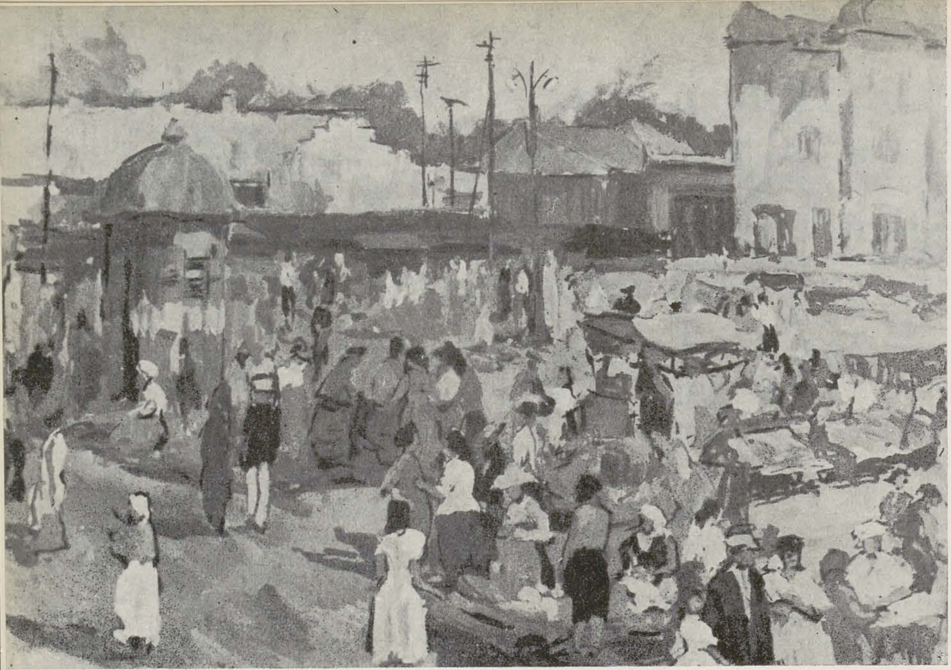
Abia după eliberare s-a acordat artei rolul de auxiliar preţios în lupta pentru făurirea noii orînduiri, orînduirea socialistă. Dezvoltînd tradiţiile înaintaşilor care făceau din expunerea operelor lor puternice manifeste politice, artiştii plastici au răspuns cu entuziasm la chemarea poporului şi Partidului, pentru mobilizarea, prin operele lor, a tuturor forţelor în vederea reconstrucţiei ţării după război şi a trecerii la construirea socialismului. Mijlocul cel mai eficace prin care artiştii reuşesc să prezinte maselor largi ideile înaintate ale revoluţiei şi pot arăta înfăptuirile oamenilor muncii, era, în fapt, expoziţiile. Prin expoziţiile de pictură şi sculptură, de afişe şi caricaturi, de desene şi gravuri, artiştii plastici au înţeles să facă din expoziţiile lor manifeste puternice pentru sprijinul înfăptuirilor revoluţionare în ţara noastră. Este suficient să amintim aportul adus dezvoltării culturii noastre de unele expoziţii ca: Expoziţia de artă plastică Romîno-Bulgară (1947 la Dalles); Expoziţia de la Ateneu: Artiştii în ajutorul regiunilor bîntuite de secetă (1946); Expoziţia 8 Martie (1948); Expoziţia Flacăra (1948); Armata în plastica romînească (Muzeul Simu 1951); Expoziţia «Caricatura în lupta pentru pace»; Expoziţia 1907 în plastică; Expoziţia 10 ani de creaţie plastică închinată sărbătoririi a zece ani de la proclamarea Republicii, ş. a. De asemenea, acţiunea de reconsiderare a clasicilor prin expoziţii retrospective a contribuit intens la cunoaşterea şi popularizarea în rîndurile poporului a tradiţiilor realiste din plastica noastră. Să amintim astfel, expoziţiile retrospective închinate lui *O. Băncilă*, *I. Andreescu*, *N. Grigorescu*, *I. Georgescu*, *Şt. Luchian*, *Th. Pallady*, *Gh. Pătraşcu*, *D. Paciurea* ş.a.m.d.

Concepînd arta ca un mijloc puternic de cunoaştere, de reflectare a realităţii şi de educare, ca un transformator al sufletului omenesc, partidul şi guvernul au acordat o grijă deosebită creării condiţiilor materiale necesare muncii artistice. Prin înfiinţarea Fondului Plastic, pe lîngă ajutoarele băneşti pentru documentare şi creaţie, pe lîngă casele de creaţie şi atelierele de lucru existente în diferite centre culturale, industriale sau agricole, artiştii noştri au la dispoziţie şi numeroase săli de expoziţii.

Spre deosebire însă de trecut, astăzi, în sălile de expoziţii vine un public nou — mai numeros şi mai variat, un public care iubeşte frumosul şi care consideră expoziţiile de artă locaşuri în care să-şi poată îmbogăţi cultura şi educa gustu artistic. Interesul oamenilor muncii pentru frumos a devenit o realitate care se impune cu tot mai multă tărie atît creatorilor cît şi celor care se îngrijesc de organizarea expoziţiilor de artă. Aceasta presupune că o expoziţie de artă trebuie să constituie, în esenţă, rezultatul confruntării artistului cu viaţa, verdictul său dat prin operele expuse fenomenelor din viaţă şi în ultimă analiză, utilitatea şi oportunitatea unei expoziţii depinde de caracterul contemporan al operelor prezentate de artist, de participarea sa la opera de construire a socia-



EUGEN CRĂCIUN, Iarnă în Bucureşti — ulei



C. WACHTEL, Piață la Ploești — tempera

GH. IVANCENCU, Dans din Oaș—gravură

lismului. Unele din expozițiile individuale organizate în galeriile de artă ale Fondului Plastic — expoziții care au luat în ultimii ani o extindere considerabilă — sînt mărturii ale capacității creatoare a artiștilor și ale atașamentului lor față de munca și lupta poporului.

*

Expozițiile din anul acesta, cum sînt acelea ale maestrului *I. Jalea*, a pictoriței *Cecilia Cuțescu Storck*, a sculptorilor *Milița Petrașcu* sau *Romulus Ladea* — analizate de altfel în paginile revistei Arta Plastică — au fost evenimente artistice de amploare. Au trezit de asemenea interes și expozițiile de proporții mai mici ale artiștilor *G. Ivancencu*, *G. Naum*, *Emilia Dumitrescu*, *A. Revesz*, *Peter Balogh*, *Serfi Șerbănescu*, *Gh. Chiriac*, *Octav Angheluță* ș. a.

Asemenea expoziții, dacă nu prin totalitatea operelor expuse, au reușit totuși să exprime, în mare măsură, intenția artiștilor de a fi contemporani cu epoca pe care o trăim. *Romulus Ladea* a încercat să exprime esențialul într-un caracter omenesc, îndeosebi în portretele de țărani; *Peter Balogh*, atras de problemele actualității ca și de trecutul de luptă (« 1907», « Auschwitz ») a redat spiritul revoluționar al maselor muncitoare; *Andrei Revesz* s-a evidențiat prin conturarea realistă a tipului de om specific unei regiuni; *Gh. Ivancencu* a ales tema vieții de la țară, zugrăvind-o veridic; *Emilia Dumitrescu* ca și *Gh. Naum* au adus imaginile pline de poezie lirică ale oamenilor și locurilor din bălțile Brăilei; tot din Brăila, din șantierele navale, s-a inspirat în lucrările sale și pictorul *Serfi Șerbănescu*; *Gh. Chiriac* a combătut cu un spirit satiric ascuțit influențele lumii vechi în mentalitatea contemporanilor iar *O. Angheluță*, variat în prezentarea artistică a lucrărilor sale, a adus imagini expresive din munca și peisajele de la Reșița și Hunedoara.

Expoziții demne de a fi remarcate, prin conținutul și valoarea lor artistică, au mai avut și *Ioana Olteș*, o sensibilă și inteligentă ilustratoare de cărți pentru copii, *Ion Florescu*, *Nicolae Crișan*, *Enea Nicolae*, *Maria Chelsoi* ș.a.m.d.

Dar pe lîngă aceste expoziții, în București, în aceeași perioadă, prin îngăduința uneori prea largă a conducerii U.A.P. și Fondului Plastic, sălile de expoziții au fost date spre folosință unor artiști prea « grăbiți » de a se înfățișa publicului, dornici de a primi cu un ceas mai devreme « titlul » de artist expozant, în dauna unei exigențe artistice elementare, ca și unor artiști care au încercat să facă din expozițiile lor prilejuri de verificare a unor încercări individualiste cu caracter « modernist », în care cultivarea formei în sine își dădea liber curs.

Unele din asemenea expoziții au vădit influențe ale ideologiei reacționare a burgheziei, și în primul rînd pledoaria pentru o deplină « spontaneitate» artistică, aceasta trădînd o evaziune de la realitatea revoluționară a zilelor noastre.

Așa cum arăta Lenin, arta socialistă recunoaște și recomandă necesitatea « unui cîmp larg inițiativei personale și înclinațiilor individuale... un cîmp liber gîndirii și fanteziei, formei și conținutului ». Expozițiile artiștilor care au creat în spiritul intereselor poporului nostru au dovedit acest lucru.

Altele, din păcate, au dovedit o greșită înțelegere a acestor principii care stau la însăși baza artei noastre realist-socialiste.

Astfel, artiști de talent ca *N. Negrea*, *Ion Nicodim*, *Eugen Crăciun*, *Marin P. Constantin* și alții, au trecut pasivi prin viață, indiferenți la chipurile atîtor oameni noi, ale căror însușiri se cristalizează și se dezvoltă tot mai mult în condițiile făuririi noii orînduiri din țara noastră. Acești artiști s-au angajat pe un drum steril, acela al căutării unor formule « personale », « originale » cu orice preț prin care — pare-se — ar vrea să exprime un zbucium sufletesc. În majoritatea cazurilor însă, ei nu izbutesc să redea altceva decît imagini atemporale, pure speculații intelectualiste lipsite de mesaj uman. Eforturile lor de a-și găsi un « stil » propriu, apar de aici minime și fără valoare în dezvoltarea artei noastre. Din nobila profesiune de artist ei n-au făcut decît un zid care-i desparte de realitate.

Putem aminti totodată și alte expoziții, cu totul lipsite de nivel artistic, reflectînd o lipsă totală de preocupare pentru înțelegerea cerințelor estetice contemporane. Astfel se prezintă expozițiile lui *Traian Bilțiu Dăncuși*, a *Margaretei Sterian*, a sculptoriței *Angela Bărbulescu* și altora. Ce anume au reținut din realitatea înconjurătoare, ce anume i-a interesat ca probleme de artă pe acești artiști? Preocupați mai degrabă să rețină

jocul efemer al luminii şi al culorii, ei au vădit o absenţă totală din contemporaneitate, un egocentrism placid care-i obligă să se refugieze în sfera redusă a unui mic gen de subiecte, întîmplătoare, neinteresante, vechi, pe cale de dispariţie din actualitatea contemporană. Motivele plastice au fost pentru ei mai mult pretexte cromatice — deşi sincer vorbind nici pe acest drum nu au reuşit să fie cît de cît originali, ei mergînd pe drumuri de mult bătătorite de alţi artişti în trecut. Pretenţia de a aborda stilul popular, pe care o are spre exemplu, *Traian Bilţiu Dăncuşi*, nu l-a dus pe acesta decît la schematism, la un manierism uscat, plat, la o pictură cu desenul conturat şcolăreşte; stilizînd fără să sintetizeze, el redă în cele din urmă naturalist învelişul de suprafaţă al oamenilor şi naturii, într-o gamă restrînsă în subiecte. *Margareta Sterian* se află la polul opus lui *Dăncuşi*, deşi în pictura sa ajunge la acelaşi rezultat negativ. Pe *Margareta Sterian* nu o interesează decît pictura în sine, făcînd abstracţie de realitatea care ar fi putut s-o inspire, să dea un sens muncii sale. Pictura sa este o invitaţie la nefiresc, la un abstractism cromatic, la tatonări subiectiviste care nu au nici o aderenţă cu realitatea. Această lipsă de ancorare în realitate, chiar dacă nu se manifestă la alţi artişti atît de ostentativ, apare totuşi sub forma lipsei de participare la actualitate. Acest lucru se vădeşte, spre exemplu, la *Angela Bărbulescu*, în lucrările căreia această deficienţă gravă se îmbină şi cu banalitatea expresiei plastice, sau la *Maria Manolescu* a cărei expoziţie corectă în exprimarea plastică, în sens de « cuminte » e lipsită de sensibilitate artistică, de vibraţie. Reţinerea de a-şi spune o părere proprie despre ceea ce a văzut în viaţă, despre ceea ce a simţit şi gîndit în faţa realităţii, se manifestă sub forma unei timidităţi ce are ca rezultat o migală în redarea unor detalii inutile, o rigiditate a formei, lipsa mişcării, a unei expresivităţi plastice. De aci şi ineficacitatea puterii de convingere.

Odată cu pictoriţa *Maria Manolescu*, în aceeaşi sală « Niculae Cristea » a expus şi pictorul *Marin Petre Constantin*, care nu s-a putut înfăţişa însă publicului pe măsura talentului său. Grăbit de a i se recunoaşte meritele, de a avea o confruntare cu publicul şi critica de artă, el s-a prezentat cu o gamă limitată de lucrări — majoritatea peisaje — în care personalitatea sa nu apare suficient conturată. Deşi înzestrat cu spirit de observaţie, deşi ştie să reţină din natură amănuntele semnificative, el s-a lăsat copleşit de o atmosferă cromatică mohorîtă, apăsătoare. Pare curios că un tînăr care lucrează la ţară, în preajma Ploeştilor şi Tîrgoviştei, să nu fi fost solicitat decît de subiecte ca : « La soba bunicilor » sau « Femeie cosînd », trecînd nepăsător pe lîngă peisaje atît de luminoase şi de viu colorate cum sînt cele ale regiunilor respective, pe lîngă marile transformări ce se petrec în viaţa satului şi în psihologia ţăranilor muncitori care au trecut la viaţa nouă a întovărăşirilor şi a gospodăriilor colective.

Un alt fenomen negativ pe care l-am înregistrat în cadrul expoziţiilor din lunile trecute este şi prezentarea unui număr de lucrări fără o selecţie calitativă riguroasă. O expoziţie de artă plastică nu este o îngrămădire întîmplătoare de lucrări. Ea nu poate avea drept scop satisfacerea orgoliului artistic, trebuie să ţină cont şi de cerinţele publicului şi de rostul pe care îl are arta în societate. Astfel, expoziţia sculptorului *Mircea Bogdan*, vădeşte lipsa unei unităţi a concepţiei artistice, ceea ce face ca lucrările sale să se excludă unele pe altele. El a expus statuete cu personaje din teatrul lui Caragiale tratate caricatural, portrete expresioniste şi simboliste, compoziţii naturaliste şi abstracte, fără să arate o preocupare pentru armonia ansamblului. Aceste încercări pot fi cel mult socotite ca nişte experienţe de atelier. De aici şi caracterul lor hibrid, tehnicist. Explicaţia o putem găsi, ca şi la ceilalţi artişti amintiţi, în faptul că artistul deşi tînăr, stă retras, izolat de problemele actuale ale vieţii noastre, de actualitatea atît de bogată în acţiuni şi oameni noi.

Nici colegii săi de expoziţie, *Dorel Pascal* şi *Ieremia Profeta*, nu au reuşit să oglindească veridic, în lucrările lor, realitatea. Fără îndoială că maturitatea şi capacitatea de a oglindi spiritul caracteristic al societăţii noastre într-o formă artistică superioară este o problemă de educaţie şi de timp. Dar aceasta nu ne opreşte să criticăm pe acei artişti care nu văd sau nu vor să vadă conţinutul nou al realităţii socialiste de pe poziţii revoluţionare şi dialectice.

Răspunderile pentru orientarea justă a conţinutului de idei al expoziţiilor de artă revin dealtminteri şi criticii plastice. Nu se poate spune că în ultimii ani critica de artă nu a fost prezentă în presa cotidiană, în revistele de specialitate sau în cataloagele expoziţiilor. Dar foarte multe articole de analiză a expoziţiilor au dat dovadă de o îngăduinţă neprincipială, de rămînere în urmă faţă de problemele creaţiei artistice, sau chiar de indiferenţă.

Critica de artă trebuie să judece expoziţiile cu competenţă, cu principialitate şi cu intransigenţă partinică. Lucrările în care spiritul contemporaneităţii e absent şi care prin ceea ce conţin tind să se transforme într-un joc abstract, într-un exerciţiu inutil şi steril, necesită o intervenţie promptă a criticii. Deseori critica, îndepărtîndu-se de la linia interpretării principiale, s-a complăcut în dezbaterea unor probleme care interesează mai puţin arta noastră nouă, cheltuindu-se zadarnic în jurul accepţiunii termenilor de « neobizantinism » sau de « modernism ».

Una din sarcinile principale ale criticii de artă constă în a arăta prin care lucrări expozantul reuşeşte să reflecte grandioasa epocă de construcţie a socialismului în trăsături de viaţă caracteristice, şi prin care lucrări el se abate de la principiile realismului socialist.

Critica de artă are sarcina să arate artiştilor noştri plastici că sînt datori să statornicească, prin creaţia lor, strînsa legătură cu poporul. Şi acest lucru nu se poate înfăptui decît printr-o concepţie socialistă în creaţia de artă, prin devotamentul pentru cauza socialismului şi a oamenilor muncii. Pe această cale, expoziţiile vor împlini rolul lor social în educarea estetică a poporului.

↑
EUGEN CRĂCIUN,
În restaurant — ulei

NICOLAE ENEA,
Repaos — ghips

NICOLAE CRIŞAN,
Vasile Roaită — bronz

ANONIM OLANDEZ, Petru I — ulei (Muzeul Romîno-Rus București)

CÎTEVA LUCRĂRI DE ARTĂ PLASTICĂ ÎN MUZEUL ROMÎNO-RUS

de SCARLAT CALLIMACHI

Cap de sfînt — frescă

Muzeul Romîno-Rus reprezintă o realizare ştiinţifică, înfăţişînd sub forma documentării istorice linia de dezvoltare a poporului romîn de-a lungul veacurilor — în legătură strînsă cu popoarele din marea ţară vecină.

Aşezarea geografică a Ţărilor Romîneşti, cît şi comunitatea de cultură dintre popoarele care locuiesc azi pe teritoriile U.R.S.S. şi R.P.R., au contribuit la plămădirea străvechilor legături romîno-ruse. În decursul veacurilor, aceste legături, fie politice, fie militare, sociale, sau culturale, au avut momente hotărîtoare în viaţa şi dezvoltarea poporului nostru.

Este ştiut că, cu multe sute de ani în urmă, aşezarea Slavilor în împrejurimile ţării noastre a jucat un rol deosebit de însemnat în procesul istoric al formării poporului romîn, precum şi în închegarea primelor state feudale pe teritoriul nostru. Totodată, influenţa exercitată de Slavi îşi găseşte o puternică expresie în procesul formării limbii romîne, care cuprinde un mare număr de cuvinte de origină slavă. Este de remarcat, de asemenea, că, vreme de cinci secole, limba cancelariilor domneşti şi a bisericii, în Moldova şi în Ţara Romînească, a fost, ca şi în Rusia şi Ucraina, vechea limbă slavă, fapt care a constituit o principală condiţie pentru dezvoltarea unei comunităţi de cultură între popoarele noastre.

Legăturile dintre poporul nostru şi popoarele de pe teritoriul Rusiei s-au desfăşurat şi s-au întărit de-a lungul veacurilor pe baza intereselor istorice comune, pe baza luptelor comune purtate împotriva cotropitorilor străini, pe baza culturii comune, care a influenţat adînc dezvoltarea noastră atît pe tărîm cultural cît şi pe tărîm istoric.

Strîns unite prin legăturile politice, militare şi economice dintre Romîni şi Ruşi, legăturile culturale şi artistice — străvechi şi ele — au mers crescînd din ce în ce mai mult. Încă de la început găsim, mai ales în mănăstiri şi biserici, mărturii vii şi preţioase ale acestei comunităţi culturale. Ne gîndim la nenumăratele cărţi bisericeşti tipărite la noi în limba slavă, cu o împodobire făcută după vechile rituri ruseşti, ne gîndim la arhitectura noastră şi la pictura noastră, care, chiar de la începuturile lor, au suferit o adîncă înrîurire a artei ruseşti.

Una din epocile cele mai bogate în relaţii culturale şi artistice romîno-ruse a fost epoca domniei lui Vasile Lupu şi a lui Matei Basarab. Cronicile vechi, hrisoavele, actele din acei ani, ne mărturisesc cu prisosinţă aceasta.

Pictura sau zugrăvirea — cum i se zicea pe atunci picturii de pe pereţii bisericilor, mănăstirilor şi de pe icoane,— are urme adînci ale influenţei artei religioase ruse. Primii zugravi sau pictori ne-au venit tot din centrele de cultură ruseşti, cum au fost Kievul şi Moscova.

Din vremea lui Vasile Lupu avem multe pilde care confirmă cele spuse mai sus. În oraşul Iaşi, bisericile Golia şi Trei Sfetitele oglindeau, într-un chip minunat, arta desăvîrşită a zugravilor ruşi şi influenţa ei asupra zugravilor moldoveni. Nu numai tehnica picturii face această dovadă, dar şi concepţia scenelor zugrăvite şi chipurile personajelor din aceste creaţii artistice.

Printre nenumăraţii pictori care au venit în Moldova ca să execute lucrări în suspomenitele biserici şi de la care au învăţat, în bună parte, viitorii zugravi romîni, trebuie să-l numim pe Nazarie din Moscova, la aducerea căruia, domnul Moldovei a dăruit Ţarului un minunat cal arab.

În preajma anilor 1638, Vasile Vodă a cerut să i se mai trimită din Rusia şi alţi pictori. Printre aceştia au venit atunci, în Moldova, şi zugravii Sidor Pospeiko şi Iacov Gavrilov, iar, ceva mai tîrziu, Deico Iacovlev şi Proca Nikitin.

Aceştia au făurit cu ajutorul unor elevi moldoveni, două dintre cele mai perfecte, mai admirabile monumente de artă.

Muzeul Romîno-Rus, bogat în mărturii ale legăturilor dintre noi şi popoarele din Rusia, posedă două fragmente din frescele care au împodobit — odinioară — biserica Trei Sfetitele şi care au fost pictate de zugravi ruşi. Nefiind semnate — aşa precum nu sînt semnate mai toate frescele vechi bisericeşti, — identificarea autorilor lor este destul de anevoioasă. Un alt factor, care împiedică o atribuire a acestor fresce este faptul că nu mai posedăm decît puţine zugrăveli din epoca aceea, cele mai multe fiind distruse cu ocazia restaurării barbare a bisericii lui Vasile Lupu.

Una din fresce înfăţişează un cap de sfînt iar cealaltă o scenă religioasă. Ambele mărturisesc o măiestrie desăvîrşită a zugravului şi un colorit minunat, patinat de sutele de ani ce au trecut. Capul de sfînt, cu toată execuţia lui după regulele picturii bizantine, posedă totuşi o expresie vie, o faţă de om care nu depăşeşte un hieratic moderat, ceea ce face, din acest cap de sfînt în tehnică bizantină, un portret de bătrîn plin de viaţă, cu licăriri de bunătate în ochi, îmbinată cu un ascetism care se reflectă în toate trăsăturile feţii, fără ca acest ascetism să depăşească însă omenescul. Am putea spune, chiar, că avem în faţa noastră un minunat portret de bătrîn. Fresca, înfăţişînd scena religioasă, impresionează prin execuţia perfectă a personajelor, prin compoziţie şi prin armonia tonurilor.

Scenă religioasă — frescă

Un alt moment însemnat în istoria relaţiilor romîno-ruse este domnia lui Dimitrie Cantemir, aliat, prieten şi consilier al marelui ţar Petru I.

Viaţa şi faptele lui Cantemir sînt prea cunoscute pentru a fi nevoie să le reamintim. Vom cita doar cîteva rînduri din descrierea pe care ne-a dat-o cronicarul Nicolae Costin cu ocazia vizitei făcute în Iaşi, în ziua de 24 iunie 1711, de Ţarul reformator. (Aceasta în legătură cu portretul original, în ulei, al lui Petru I, care se află în Muzeul Romîno-Rus).

« În ziua următoare sosirii lui Petru cel Mare în capitala Moldovei, (25 iunie, duminică) — zice cronicarul — Cantemir l-a poftit la un mare ospăţ în cămările domneşti din palat. Împăratul n-a primit să se aşeze la locul de cinste, ci l-a pus pe Domnul Moldovei... Veselia a cuprins curînd pe toţi oaspeţii, aceasta se datora, în bună parte, vinului de la Cotnari... Împăratul era mare de stat, fără a fi însă gras. Ochii săi erau negri, faţa rotundă şi pielea puţin măslinie. Felul său de a se purta era mîndru... Spre deosebire de alţi împăraţi, el nu iubea luxul şi splendoarea; îmbrăcămintea sa era foarte modestă... Cît timp a petrecut în Iaşi n-a ieşit în oraş decît pe jos... Faţă de Cantemir a arătat multă dragoste şi de mai multe ori, în aceeaşi zi, l-a cuprins în braţe, l-a ridicat pînă la el şi l-a sărutat pe ochi, pe cap şi pe obraji, aşa precum un părinte îşi sărută fiul iubit... »

Descrierea făcută de Nicolae Costin ţarului Petru I seamănă în bună parte cu portretul din Muzeul Romîno-Rus: voinic, nu gras, faţa măslinie, felul său de a se purta mîndru. În ceea ce priveşte veşmintele lui, despre care cronicarul spusese că erau modeste, în pictura în ulei sînt dimpotrivă luxoase, de ceremonie.

Chipul lui Petru cel Mare ne-a fost înfăţişat de nenumărate ori: în picturi în ulei, în sculpturi şi în gravuri. Pînă şi Asachi, în calendarul său pe anul 1868, ne dă o gravură — făcută de el — care reprezintă pe Petru cel Mare cu Dimitrie Cantemir în apropiere de biserica Trei Sfetitele.

Portretul lui Petru I din Muzeul Romîno-Rus, se datoreşte, credem, unui pictor olandez contemporan. Ştim că Ţarul Petru a călătorit în apus şi a stat, mai ales, în Olanda, unde, ca simplu lucrător, s-a iniţiat în meseria de constructor de corăbii. În timpul acelei şederi mai îndelungate în Olanda, un pictor s-a simţit fără îndoială atras de acest personaj cu atîtea feţete diferite. Şi să nu uităm că acest străin voinic, cu mişcări brusce, cu un temperament vijelios, cu momente de sinceră modestie, de umilinţă chiar, era Ţarul, stăpînul atotputernic, temut, al unui mare şi nou imperiu care se zămislea în răsăritul Europei. Un astfel de om nu putea să nu fascineze pe un artist născut, crescut şi educat pe meleaguri aşa de îndepărtate de imperiul rusesc.

Comparînd acest portret cu altele — ca, de pildă, cele care se găsesc în muzeele din U.R.S.S. — putem spune că el este unul dintre cele mai bune atît în privinţa execuţiei cît şi în cea a coloritului.

Avem o singură părere de rău; că artistul nu l-a semnat şi că, astfel, sîntem puşi în faţa unei opere de artă, care nu ne poate servi şi ca document istoric privitor la viaţa, putem spune atît de sbuciumată, a marelui ţar reformator.

Un alt portret în ulei — al generalului Miloradovici — aflat în Bucureşti, mărturiseşte din plin legăturile Romîno-Ruse.

Între anii 1807—1812 Ruşii sînt iarăşi în război cu Turcii. Şi de data aceasta, voluntari romîni — numiţi Panduri — în frunte cu Tudor Vladimirescu luptă, alături de armata rusească, împotriva dominaţiei turceşti. Oştirile ruseşti conduse de generalul Miloradovici, au apărat cu succes oraşul Bucureşti, împotriva armatei otomane care venea din sudul Dunării. Într-o gravură a lui Karl Herman Pfeiffer, generalul rus Miloradovici este poreclit, fără îndoială, drept recunoştinţă a cetăţenilor din Bucureşti: « Le sauveur de Bucarest » (salvatorul Bucureştilor).

Portretul în ulei al lui Miloradovici care se află în Muzeul Romîno-Rus se datoreşte pictorului Mihail Töpler, un artist străin, care a poposit, în acele vremuri, pe malurile Dîmboviţei.

Despre acest Mihail Töpler nu s-a ştiut decît prea puţin pînă la apariţia studiului scris de tov. Remus Niculescu: « Contribuţii la istoria începuturilor picturii romîneşti ».

Töpler, ca şi alţi artişti străini, a trecut pe la începutul veacului al XIX-lea prin Ţările Romîneşti.

Despre activitatea sa de artist pe pămîntul nostru nu ştim, de asemenea, decît prea puţin.

« De numele lui Mihail Töpler — scrie Remus Niculescu — se leagă însă o operă artistică destul de întinsă, datînd dintre 1800, an în care îl întîlnim în Bucureşti semnînd un portret al lui Alexandru Moruzzi şi 1818, data probabilă a portretului lui Ion Caragea, gravat de Blasius Höfel, ca frontispiciu la codicele de legi al acestuia. Înainte de 1803, Töpler trecuse şi prin Iaşi unde a pictat chipul Mitropolitului Iacob Stamati, reprodus printr-o gravură de Philipp Kniescheck pentru cartea lui Wolf asupra Moldovei. La Bucureşti, el pictează portretul lui Constantin Ipsilanti, păstrat într-o copie de Chladek din anul 1847, pe acel al soţiei voevodului, Safta, precum şi numeroase alte portrete de bărbaţi şi femei din lumea mare bucureşteană... »

În anul 1807, Mihail Töpler a pictat portretul generalului rus Miloradovici, pe care îl posedă Muzeul Romîno-Rus. Acest tablou are multe calităţi: desen perfect, o cunoaştere adîncită a tehnicii coloritului. Artistul a ştiut, mai ales, să insufle viaţă eroilor săi înfăţişaţi pe pînză. N-avem decît să privim acest portret şi să ne dăm seama cît de vie este privirea lui Miloradovici, cît de natural e surîsul, puţin batjocoritor, care îi flutură pe buze. Ai impresia că Miloradovici se desprinde de pe pînză şi că vine spre tine, spectator. Putem socoti, acest tablou, ca o operă artistică de valoare pentru patrimoniul nostru muzeistic.

Un rol deosebit de însemnat, în istoria poporului nostru l-a jucat generalul conte Pavel Kiseleff, preşedintele plenipotenţiar al divanurilor Valahiei şi Moldovei. El este inspiratorul « Regulamentului Organic », care a statornicit o serie de legi ce au contribuit la dezvoltarea celor două principate romîneşti pe toate tărîmurile, şi, în acelaşi timp, a deşţelenit calea pentru unirea Moldovei cu Ţara Romînească.

Muzeul Romîno-Rus, în bogata sa colecţie de picturi, hrisoave, gravuri, cărţi, etc. are şi o miniatură a generalului Pavel Kiseleff, miniatură pictată în epoca în care el îşi avea reşedinţa în Bucureşti. Ea s-a păstrat mai bine de un veac, în aceeaşi familie, ajungînd, nu de mult, în posesia muzeului.

Miniatura, frumos pictată, ne înfăţişează un Kiseleff destul de tînăr, avînd totuşi multe din trăsăturile caracteristice ale celorlalte portrete şi gravuri care ne-au rămas de la acest priceput şi abil om de legi, organizator şi administrator. Nu trebuie să uităm că Ţările Romîneşti îşi începeau, atunci, o viaţă nouă, graţie clauzelor cuprinse în tratatul ruso-turc de la Adrianopol din anul 1829, ceea ce a făcut ca munca depusă de generalul conte Pavel Kiseleff să nu fie deloc uşoară, ci de multe ori chiar ingrată.

Acestea nu sînt decît cîteva din obiectele preţioase cuprinse în Muzeul Romîno-Rus, aşa cum el a fost reorganizat de curînd. Nădăjduim să revenim, cu alte amănunte şi îndeosebi cu analiza unor opere mai recente, care stau mărturie a trăiniciei, pînă în zilele noastre, a prieteniei de nezdruncinat cu popoarele Uniunii Sovietice.

EXPOZIŢIA DE ARTĂ SIRIANĂ

de ANGELA VRANCEA

FARID KARDOUS, Deşteptarea arabilor — ulei

Mesaj de prietenie al unui popor străvechi, Expoziţia de artă siriană deschisă în Bucureşti în luna august, ne-a dat prilejul să cunoaştem rodnica activitate creatoare a unor oameni ce păşesc cu avînt şi cu încredere pe calea unei vieţi noi şi libere.

Azi, cînd popoarele arabe sînt mobilizate pentru apărarea independenţei lor, acest mesaj de cultură ce renaşte folosind moştenirea artistică în crearea unor forme noi de exprimare, capătă o semnificaţie deosebită pentru popoarele iubitoare de pace şi de libertate.

Trecutul Siriei, teatru al unui lung şir de stăpîniri, a avut un rol hotărîtor asupra artei poporului. După dominaţia romanilor şi apoi a perşilor, arabii din Siria încep să cunoască epoca lor de glorie în secolul al şaptelea, cînd islamismul se întinde, după moartea lui Mahomet, în Asia şi pe malurile Mediteranei.

Bogăţia şi fastul arhitecturii şi al ornamentaţiei interioarelor Damascului, reşedinţă a califilor Omeiazi, au fost cîntate în culegerea de basme arabe de origine persană « O mie şi una de nopţi », povestiri savuroase şi poetice care dezvăluie atît de bine moravurile orientale din acea vreme îndepărtată.

Dar această strălucire a dăinuit numai cîteva veacuri. Din secolul XV şi pînă la primul război mondial, istoria Siriei este întunecată de lunga dominaţie otomană, care i-a înăbuşit toate posibilităţile de creaţie.

Obţinerea independenţei, prin scuturarea ultimului jug colonialist francez în 1946, şi în cele din urmă crearea, în februarie 1958, a R.A.U. care cuprinde Egiptul şi Siria, a deschis noi orizonturi creaţiei artistice.

Expoziţia cuprinde lucrări de pictură, artă populară şi obiecte de artizanat care caută să valorifice în spirit nou bogata moştenire artistică a trecutului îndepărtat.

Arta siriană, ca şi arta arabă în general, este de fapt o sinteză a elementelor artei bizantine, persane, hinduse şi a celei maure, care s-au întrepătruns în decursul secolelor de civilizaţie înfloritoare arabă.

Deoarece coranul interzicea interpretarea formei umane în plastică, arta popoarelor arabe a fost prin excelenţă decorativă, împrumutîndu-şi formele din geometrie, floră şi epigrafie.

Una din cele mai specifice ramuri ale artei decorative siriene, damaschineria — arta ornamentării obiectelor de aramă prin încrustarea cu argint sau cu aur şi prin gravarea extrem de fină în arabescuri şi împletituri nenumărate încercuind porţiuni de texte gravate cu o îndemînare aproape neverosimilă — are puternice înrudiri cu arta persană. Acelaşi procedeu artistic a fost folosit din cele mai vechi timpuri şi în ornamentarea armelor.

Astăzi, aceste obiecte, realizate în centrele de artizanat, dintre care cele mai importante se află la Damasc, reînvie meşteşugul tradiţional, îmbogăţindu-se cu noi forme şi ornamente, din ce în ce mai apropiate de viaţă. Aceeaşi îndemînare apare şi în încrustarea lemnului cu lemn de culoare mai deschisă sau, mai recent, cu sidef.

Brocarturile de bumbac sau din mătase cu fir, în care Damascul era neîntrecut încă din secolul XI, se produc azi din nou pe scară întinsă. Fineţea şi supleţea ţesăturii, delicata armonie a tonurilor şi a desenului, demonstrează deosebitul simţ artistic al poporului sirian.

MADAME CHATTI, Moscheia Omeiazilor — acuarelă

scene din viaţa de toate zilele folosind, în lucrări de mică dimensiune, stilul picturii murale şi valorificînd motivele decorative ale artei populare într-o alternare ritmică, subliniată de strălucirea vie a culorilor aşternute pe porţiuni mari.

Peisaje pline de sensibilitate sînt « Satul în plină zi » al lui *Mahmud Hammad*, care înfăţişează casele îngrămădite în terase pe dealul sterp şi ars de soare, sau acuarele ca « Pinii » lui *Nobar Sabbaghian*. De asemenea vie este şi notaţia care înfăţişează mişcarea mulţimii într-un cartier comercial din Damasc (« Kawaffiné » de Nazim Dja'fari.)

Toate aceste picturi sînt pătrunse de o mare dragoste de patrie, de dragostea acestei generaţii pentru oamenii ei, pentru lumina strălucitoare a locurilor şi pentru viaţa înaripată de speranţe a poporului descătuşat.

Stăruie convingerea, după vizitarea acestei expoziţii, că poporul sirian — a cărui artă, înfiripată în mijlocul vestigiilor unor splendori ca cele ale Bizanţului, înnoită apoi şi cizelată de arta persană şi de cea a popoarelor surori în epoca lor de glorie, pentru a fi redusă în cele din urmă la o lungă vegetare — a reuşit totuşi să-şi păstreze sentimentul pentru frumos, chezăşie a renaşterii şi înfloririi sale artistice.

*
* *

NAIM ISMAIL, Drumul satului — ulei

Vase de metal

NAZIM DJA'FARI, Kawaffine (un vechi cartier din Damasc) — ulei

Specificul obiectelor de artizanat se împleteşte cu două ramuri, din care cea dintîi se află pe cale de dispariţie: sticlăria suflată, renumită în trecut, de un singur ton verde-pal şi minunata artă de caligrafiere şi de enluminură a coranului, în care excelau miniaturiştii arabi.

Expoziţia reuşeşte să dea o viziune cuprinzătoare asupra caracteristicilor şi bogăţiei portului popular, diferit după specificul geografic şi adaptat muncii fiecărei regiuni, dar vădind aceeaşi fantezie creatoare în ornamentică şi în exuberanţa cromatică. Cu toate deosebirile profunde între aspectul general al pieselor noastre de port şi cele ale popoarelor arabe, nu se poate trece pe lîngă o anumită cămaşă femeiască din regiunea de cîmpie, fără a înregistra, cu surprindere, asemănarea tonurilor şi motivelor broderiei cu cele de pe cămăşile femeilor noastre din Moldova de Nord.

Cîteva instrumente muzicale, ca tamburul, rebeul, naiul, precum şi un soi de piuliţă din lemn încrustat ce serveşte la măcinarea cafelei şi incită prin zgomotul ei ritmic la dans, ne dau o idee mai precisă asupra felului de viaţă a poporului.

Dacă arta decorativă a cunoscut cea mai puternică înflorire cu multe secole în urmă, pictura siriană poate fi socotită o formă de expresie artistică recentă. Născută abia odată cu cîştigarea independenţei, în 1946 ea se afla încă în pragul adolescenţei, cînd şovăielile, elanurile, îndrăznelile, nelipsite de farmecul lor, ne arată că artiştii au nevoie, pentru a ajunge la maturitate, de armătura solidă a unei orientări. Unele lucrări vădesc tendinţe impresioniste, altele merg pînă la înregistrarea cea mai fotografică a detaliului arhitectonic din planurile îndepărtate, dar înfăţişează sumar figurile umane din primul plan, în timp ce cîteva din ele cad în mreaja dizolvantă a abstracţionismului. O bună parte din artişti îşi pun însă posibilităţile creatoare în slujba unei arte realiste, legate de viaţa poporului.

De pildă, compoziţia lui *Farid Kardous*, intitulată «Deşteptarea arabilor», abordează una din temele majore ale poporului sirian, reuşind să creeze o atmosferă combativă, în ciuda mişcării stingace. Iar evidenta « Suferinţă » fizică şi morală a bărbatului, frumos pictat în tuşe libere ce construiesc volumele din culoare, lucrare a lui *Jiboglian*, ne duce cu gîndul la o epocă de oprimare încă recentă. Alte compoziţii cu caracter pronunţat decorativ ca: « Drumul satului » sau « Piaţa » de *Naim Ismail*, redau

EXPOZIŢIA R. P. ALBANIA

Sala de sus a Casei Prieteniei Romîno-Sovietice a găzduit — în luna iunie — Expoziţia de Artă Plastică din R.P. Albania, prilej pentru publicul bucureştean de a cunoaşte, măcar în parte, producţia artistică a poporului prieten. Deşi beneficiar al unei tradiţii artistice străvechi, materializată în numeroase monumente de artă, unele datînd din sec. X şi XI, din cauza grelelor împrejurări istorice pe care a trebuit să le înfrunte în trecut, poporul albanez nu a reuşit să aibă o mişcare artistică plastică înfloritoare decît după eliberarea sa de sub jugul fascist, din 1944. În aceste condiţii, deşi conţine şi lucrări mai vechi, expoziţia reprezintă de fapt un rezumat al cuceririlor artei albaneze de după 1944, dezvoltarea ei în spiritul realismului socialist. Compoziţiile în pictură « Eliberarea Tiranei » de *Sejdini B.* sau « Trecerea diviziei I-a peste rîul Skumbin » de *S. Kaceli*, alături de portretele de partizani ale sculptorilor *L. Nikolla* şi *G. Paskali* vorbesc despre participarea eroică a poporului albanez la luptele de eliberare, permiţînd descifrarea unui tip uman, viguros, cu o dîrzenie morală deosebită.

Eforturile acestui om de a-şi asigura o viaţă mai bună se împletesc în mod organic cu dragostea de patrie — de frumoasele plaiuri albaneze — fapt materializat în plastica artiştilor albanezi în compoziţii cu scene de muncă desfăşurate în îmbietorul cadru al peisajului natural: *V. Mio* (« Recoltatul sfeclei de zahăr »), *F. Stamo* (« Selecţionarea seminţelor »), *Z. Kolombi* (« Secerişul »).

Expoziţia este bogată în peisaje, datorate unor peisagişti de seamă ca *Vangjush Mio* şi *Nexmedin Sajmi*, de asemeni în portrete, ca cele semnate de *G. Madhi* şi *F. Stamo*. În sculptură se remarcă în special un foarte monumental bust Skanderbeg, de asemeni două izbutite portrete de partizani datorate lui *G. Paskali*. Reţin de asemeni lucrările sculptorilor *J. Pacio* şi *L. Nikolla*. Din cele cîteva lucrări de grafică expuse, notăm în special gravurile lui *S. Kaceli* care dovedesc un foarte autentic temperament artistic.

A. GANGONJI, Uliţă din bazar — ulei

Privită în ansamblu, expoziţia de artă plastică albaneză demonstrează remarcabilele aptitudini artistice ale poporului prieten, contribuind la consolidarea unor preţioase legături culturale.

V. D.

G. PASKALI, Scanderbeg — bronz

ILIA PETROV, Execuție — ulei

ARTIŞTII BULGARI LA EXPOZIŢIA DE LA MOSCOVA

de STOIU TODOROV
Secretar General adj. al Uniunii artiştilor plastici din R. P. Bulgaria

Însemnătatea Expoziţiei de artă plastică a ţărilor socialiste este uriaşă. Nu numai pentru că operele de artă ale socialismului victorios vor fi pentru prima dată adunate şi prezentate laolaltă, dar înainte de toate, şi pentru că ea va trebui să demonstreze succesele şi înflorirea artelor plastice în ţările socialiste. Expoziţia are menirea de a arăta superioritatea acestei arte, forţa şi farmecul ei, largile posibilităţi pe care metoda realismului socialist le deschide nu numai creatorilor noştri, dar şi artiştilor progresişti din ţările capitaliste, artişti care iubesc omul şi care servesc cauza păcii.

Fără discuţie că expoziţia va demonstra în mod convingător, că viitorul aparţine artei noastre, artei socialiste şi nicidecum artei burgheziei contemporane, artă lipsită de perspectivă, cu fiecare zi ce trece tot mai descompusă şi muribundă.

Întruchipînd în imagini artistice viaţa popoarelor ţărilor noastre socialiste, realizările lor în construirea unei societăţi noi, în lupta pentru pace, arta realistă va răsuna ca un cîntec de victorie, fremătător, plin de îndemnuri pentru noi succese.

Contribuind la dezvoltarea mai departe a artei ţărilor socialiste, la promovarea tinerelor talente, Expoziţia Internaţională de la Moscova va pune şi bazele unor expoziţii periodice internaţionale.

Dreptul pe care îl are fiecare ţară participantă de a stabili cu ce lucrări se va prezenta la expoziţie, ne obligă la o înaltă exigenţă în alegerea ansamblului de opere ale artiştilor plastici bulgari, ansamblu care are menirea de a reprezenta pe deplin şi în mod demn arta noastră la această adevărată întrecere creatoare între artişti şi creaţia diferitelor ţări socialiste. Or, de felul cum va fi reprezentată fiecare ţară în parte depinde atît profilul cît şi nivelul general al expoziţiei.

Astfel înţelegînd semnificaţia Expoziţiei de la Moscova, am purces la pregătirea ei şi la alegerea lucrărilor.

Dintre lucrările create în perioada de după eliberare precum şi dintre cele mai noi, au fost alese 224. Pe ramuri de artă plastică, ele sînt grupate astfel: 78 lucrări de pictură, 36 de sculptură şi 110 de grafică.

Care au fost principiile şi criteriile după care ne-am condus în alegerea lucrărilor?

Înainte de toate, am stabilit conţinutul tematico-ideologic al colecţiei noastre.

Pentru fiecare din noi era limpede că pregătirile se făceau în vederea unei expoziţii a operelor de artă din ţările socialiste, create în perioada puterii populare, şi prin urmare, adevărate şi realiste. Printre lucrările alese de noi ca fiind cele mai bune, o parte din ele sînt închinate temelor

NENKO BALKANSKI, Ajutorarea partizanilor — ulei

NIKOLA TERZIEV, Pe cîmp — piatră

şi subiectelor din mişcarea revoluţionară şi din lupta pentru libertate naţională şi independenţă; o altă parte e consacrată luptei eroice a partidului şi poporului împotriva capitalismului şi fascismului; o a treia întruchipează eforturile poporului eliberat pentru construirea unei vieţi noi, pentru socialism — teme consacrate vieţii noi de la sate şi acţiunii de industrializare.

O serie de tablouri, aparţinînd celor mai buni peisagişti preamăreşte frumuseţea naturii Bulgariei.

Odată cu creatorii mai vîrstnici — artişti ai poporului şi emeriţi — la expoziţie vor participa şi reprezentanţi ai tinerei generaţii. Pictura noastră va fi reprezentată de către cei mai valoroşi maeştri bulgari ai penelului, ca de pildă artiştii poporului: *Vladimir Dimitrov-Master, Stoian Venev, Alexandăr Mutafov;* de artişti emeriţi: profesor *Ilia Petrov, Zlatiu Boiadjiev,* profesor *Déciko Uzunov, Ţanko Lavrenov* şi de asemeni de alţii mai tineri: *Petr Mihailov, Naiden Petkov, Koiu Dencev* şi alţii.

Sculptura va fi reprezentată prin lucrările artistului poporului, prof. *Andrei Nikolov,* ale artistului emerit *Ivan Lazarov,* ale sculptorilor *Vasil Radoslavov, Vaska Emanuilova, Mara Gheorghieva* şi alţii; precum şi de către tinerii sculptori *Vladimir Tinovski, Nikola Terziev* şi alţii; grafica va avea ca reprezentanţi pe regretatul *Ilia Beşkov,* pe artiştii emeriţi *Veselin Staicov, Boris Anghelușev,* prof. *Vasil Zahariev, Alexandr Jendov, Marko Behar* şi alţii.

Alături de aceştia, vor figura cu lucrări tinerii graficieni — *Karandaş, Teniu Pindarev, Mana Parpulova* şi alţii.

În alegerea lucrărilor, juriul s-a condus după criteriul calităţii. Selecţia s-a făcut aşadar asupra celor mai bune lucrări, create într-o perioadă determinată. Urmărind să dăm o imagine cît mai completă cu privire la înflorirea şi stadiul la care a ajuns arta noastră plastică, am avut în vedere un cît mai larg cerc de autori. Pe de altă parte, pentru a arăta lucrările tuturor generaţiilor de artişti, începînd cu cei mai vîrstnici şi terminînd cu cei mai tineri, am limitat în prealabil numărul lucrărilor lor.

Deoarece nu toate ramurile artei plastice se dezvoltă uniform şi egal, colecţia noastră va reflecta, într-o anumită măsură, această neuniformitate. În unele ramuri şi sectoare tematice vom fi mai bine reprezentaţi, în altele, şi ţinînd seama de acest lucru, am redus numărul exponatelor.

Temeiul ideilor noastre şi al criteriilor estetice ne-a fost concepţia marxist-leninistă cu privire la artă — metoda realismului socialist, încă de multă vreme acceptată de artiştii plastici bulgari ca singura metodă de creaţie justă, care îi călăuzeşte în activitatea lor zilnică.

Artiştii bulgari doresc din toată inima să reprezinte, prin creaţia lor, avîntul pe care l-a luat, în patria lor, cultura socialistă, şi să contribuie, pe măsura forţelor şi posibilităţilor lor, la promovarea şi continua dezvoltare a artelor în ţările lagărului socialist, cimentînd totodată legăturile de prietenie dintre popoarele noastre frăţeşti, către care se îndreaptă şi eforturile guvernelor noastre.

Conducerea Uniunii artiştilor plastici bulgari face totodată pregătiri şi în vederea participării la discuţiile ce se vor organiza la Moscova, în perioada expoziţiei.

BORIS ANGHELUŞEV, Afiş

Desen de J. Perahim

BIELINSKI DESPRE ARTĂ

Motto: *Arta este contemplare nemijlocită a adevărului sau gîndire în imagini.*

În Vissarion Grigorovici Bielinski critica rusă și universală recunoaște una din personalitățile cele mai de seamă ale secolului al XIX-lea. Acela care a exercitat o influență activă asupra artiștilor epocii sale, beneficiind de o autoritate și de un prestigiu mereu mai mare, a fost adversarul neîmpăcat al autocrației și iobăgiei, reprezentantul intelectualității democrat-revoluționare.

Bielinski respinge ideea artei pure și militează pentru o artă inspirată din viața poporului, punînd în slujba acestui țel toate însușirile unei gîndiri profunde și ale unui talent viguros. El pledează răspicat pentru o estetică materialistă. Punctul său de vedere este clar. În adevăr Bielinski definește arta ca fiind gîndire în imagini și subliniază că ea trebuie să reproducă realitatea. Opera de artă se cere confruntată cu realitatea, verificată în lumina veridicității ei. Totodată Bielinski vede în opera de artă o expresie a ideilor și sentimentelor autorului, o manifestare a unei inteligențe și sensibilități originale. În creația artistică factorul obiectiv se îmbină organic cu factorul subiectiv, fuzionînd complet. Bielinski pune un accent hotărîtor, în paginile sale de critică, asupra conținutului ideologic, asupra mesajului social. Observațiile, judecățiile, sentințele sale critice sînt în primul rînd în funcție de aceste criterii.

Ori de cîte ori se vorbește de cei ce au contribuit substanțial la întemeierea esteticii materialiste, numele lui Bielinski trebuie citat.

DESPRE ARTA PURĂ

Arta nu se dezvoltă niciodată în mod independent și izolat, dimpotrivă, dezvoltarea ei este întotdeauna legată de alte sfere ale conștiinței. În epoca copilăriei și tinereții popoarelor, arta exprimă întotdeauna, în măsură mai mare sau mai mică, idei religioase, iar în epoca maturității lor, noțiuni filozofice. Panteismul hindus este o divinizare a naturii și de aceea chiar și în poezia acestui popor, plantele, șerpii, păsările, vacile, elefanții și alte animale joacă un rol atît de important, iar sculpturile de zei reprezintă un amestec sălbatic și hidos de membre de oameni și animale. Arta hindusă nu s-a putut înălța pînă la zugrăvirea frumuseții omenești, căci în religia panteistă a hindușilor Dumnezeu este natura, iar omul numai slujitor, preot și jertfă a ei. Mitologia egipteană ocupă o poziție de mijloc între cea hindusă și cea greacă: printre imaginile de o monstruozitate animalică a zeilor, se află și chipuri omenești care au servit ca prototipuri pentru sculpturile grecești; între Osiris și Apollon există asemănări, iar mitul lui Phoebus care ucide șarpele Python e preluat de greci de la egipteni. Această oscilare între animal și om a fost rezolvată prin reprezentarea sfinxului — monstru cu cap și piept de femeie și cu trup de fiară. Sfinxul egiptean e mai înțelept decît omul. El propune omului spre dezlegare enigme complicate și-l înghite dacă nu le rezolvă. Dar grecul Oedip a descifrat ideea și a găsit cuvîntul: animalul s-a aruncat în mare și s-a înecat, iar omul a intrat în drepturile sale; zeii Greciei nu sînt decît imagini ale omului ideal, o divinizare a omului. Animalele au intrat în artă ca expresie a forțelor naturii, care se supun omului: caii trag carul lui Apollon, Cerberul străjuiește intrarea în imperiul lui Aidoneu, harpiile respingătoare servesc spre a biciui ticăloșia, Zeus ia chip de bou sau de lebădă pentru a ascunde de Hera aventurile sale, izvorîte din porniri cu totul firești. Chipul omenesc este înălțat, luminat în arta greacă, menirea lui este să exprime frumusețea supremă, ideală. În arta greacă, simbolistica și alegoria au luat sfîrșit, arta a devenit artă. Explicația acestui fapt trebuie căutată în religia greacă și în sensul adînc, pe deplin dezvoltat și stabilit al miturilor ei atotcuprinzătoare.

În afară de aceasta, împrejurări diferite, cu totul întîmplătoare, în special natura, relieful, clima țării etc. au exercitat o influență puternică asupra dezvoltării și caracterului artei grecești. Proporțiile uriașe ale monumentelor arhitectonice și mărimea colosală a statuilor indiene este în mod evident o reflectare a naturii de proporții gigantice din țara munților Himalaia, a elefanților și a șarpelui boa. Nuditatea sculpturilor grecești se explică într-o măsură mai mare sau mai mică prin clima binecuvîntată a Eladei. Natura armonioasă a acestei țări — căreia îi sînt străine proporțiile uriașe și hidoase, extremele monstruoase — n-a putut să nu influențeze asupra simțului proporțiilor și al concordanței, într-un cuvînt asupra armoniei, parcă înnăscută grecilor. Natura săracă, de o măreție sălbatică, a Scandinaviei, a relevat normanzilor religia sumbră și poezia aspră, maiestuoasă. Împrejurările politice influențează și ele asupra dezvoltării și caracterului artei: romanii au împrumutat de la greci armonia clasică și simplitatea nobilă a arhitecturii, dar i-au adăugat proporțiile uriașe, colosale, care exprimă parcă imensitatea statului lor și măreției lor politice.

De aici se vede cît de mult greșesc cei ce apreciază frumosul după criterii speculative, cei ce vor să vadă în artă o lume cu totul deosebită în afara celorlalte sfere ale conștiinței și în afara istoriei.

Recunoscînd în întregime că arta trebuie să fie înainte de orice, artă, credem totuși că ideea unei arte pure, desprinse de realitate, închistate în propria ei sferă, neavînd nimic comun cu celelalte aspecte ale vieții,

este o idee abstractă, himerică. Această artă n-a existat nicicînd și nicăieri. Fără îndoială, viața prezintă nenumărate aspecte multiple, independente unele de altele; dar aceste aspecte se contopesc în mod organic și între ele nu există o linie absolută de demarcație. Oricît ați încerca să fărâmițați viața, ea va rămîne totdeauna unică și întreagă. Unii afirmă: știința necesită inteligență și rațiune, iar creația fantezie; ei cred că astfel au rezolvat odată pentru totdeauna problema sub toate aspectele ei și că pot s-o claseze. Dar oare arta nu necesită inteligență și rațiune? Iar învățatul se poate oare lipsi de fantezie? Desigur că nu! Adevărul e că în artă întîietatea și rolul cel mai activ îl joacă fantezia, pe cînd în știință el aparține inteligenței și rațiunii. Firește, există unele opere poetice în care nu găsim altceva decît o puternică și strălucită fantezie; dar aceasta nu este în nici un caz o regulă generală pentru o operă de artă. În creațiile lui Shakespeare, bunăoară, nu știi ce trebuie să admiri mai mult: bogăția fanteziei creatoare sau multilateralitatea unei inteligențe atotcuprinzătoare. Există anumite ramuri ale științei care nu numai că n-au nevoie de fantezie, dar cărora, dimpotrivă, această însușire n-ar putea decît să le dăuneze. Dar acest lucru nu se poate aplica în general științei. Arta este o reproducere a realității, este o lume repetată, ca să spunem așa, creată din nou; cum ar putea ea atunci să constituie o activitate solitară, izolată de toate influențele exterioare? Poate oare poetul să nu se oglindească în opera sa pe sine ca om, cu caracterul, cu firea sa, într-un cuvînt cu personalitatea sa? Se înțelege că nu, căci însăși capacitatea de a zugrăvi un fenomen al realității, fără nici o legătură cu tine însuți, este la rîndul ei, o expresie a firii poetului.

... După cum am spus, o artă pură, abstractă, necondiționată, sau, cum o numesc filozofii, o artă absolută, n-a existat nicicînd și nicăieri. Dacă totuși admitem o artă ca aceasta, o putem face doar în operele din epocile în care arta reprezenta preocuparea principală, exclusivă a păturii celei mai culte a societății. Ne referim, de pildă, la tablourile școlii italiene din secolul al XVI-lea. La o primă vedere, subiectele lor par îndeosebi religioase. Dar cel mai adesea aceasta e o simplă iluzie. De fapt obiectul acestui gen de pictură este frumosul ca frumos, în sensul plastic sau clasic al termenului mai mult decît în sensul lui romantic. Să luăm, bunăoară, madona lui Rafael, această capodoperă a picturii italiene din secolul al XVI-lea.

... Autorul acestor rînduri a văzut recent această pînză. Nefiind un bun cunoscător în materie, nu și-ar fi îngăduit să vorbească despre această admirabilă operă cu scopul de a-i defini semnificația și marile calități; dar fiindcă nu vrea decît să comunice o impresie personală asupra caracterului romantic sau neromantic al tabloului, crede că-și poate îngădui să spună cîteva cuvinte în această problemă.

... Madona lui Rafael este o figură pur clasică, și nicidecum romantică. Chipul ei exprimă o frumusețe care există prin sine, iar farmecul ei nu este o consecință a expresiei morale. Dimpotrivă, pe chipul madonei nu poți citi nimic. Chipul ei, ca și întreaga ei făptură, respiră o nespusă demnitate și noblețe. E o fiică de împărat pe deplin conștientă atît de rangul ei înalt, cît și de însușirile ei personale. Privirea ei are ceva sever și reținut; nu exprimă nici blîndețe și nici milă, dar nici mîndrie și nici dispreț, ci un fel de condescendență care nu uită de propria ei măreție. E, cum s-ar spune, *l'idéal sublime du comme il faut.* Dar pe acest chip nu apare nici urmă de elemente imperceptibile, tainice, nebuloase, de sclipiri abia văzute, pe scurt nici urmă de romantism. Dimpotrivă, totul e de o admirabilă precizie, totul e definitiv cizelat, limpede, desăvîrșit; perfecțiunea și puritatea trăsăturilor se îmbină cu noblețea și cu eleganța minunată a penelului! Contemplarea religioasă nu este exprimată în acest tablou decît în chipul pruncului divin, dar este o contemplare exclusiv legată de caracterul catolicismului din epoca respectivă. În întreaga poză a pruncului, în mîinile sale întinse către cei ce se află în fața lui (adică către cei ce privesc tabloul), în pupilele lui mărite deslușești mînie și amenințare, iar în felul în care își împinge în afară buza de jos citești o mîndrie disprețuitoare. El nu este Dumnezeul iertării și al milei, nu este mielul trimis să ispășească păcatele lumii, ci un dumnezeu care judecă și pedepsește ... Se vede din cele spuse mai sus că nici în figura pruncului nu găsim nimic romantic; dimpotrivă, expresia sa e atît de simplă și de precisă, atît de ușor de înțeles, încît pricepi numaidecît tot ce vezi. Doar în chipurile îngerilor, care se disting prin neobișnuita lor expresie de înțelepciune și contemplă îngîndurați dumnezeiasca apariție, s-ar putea descoperi o trăsătură romantică.

DESPRE CARACTERUL NAȚIONAL AL ARTEI

... prin caracter național înțelegem o redare veridică a moravurilor, obiceiurilor și a specificului unui anumit popor sau al unei anumite țări. Viața fiecărui popor se manifestă în formele sale specifice, proprii numai ei, prin urmare dacă zugrăvirea vieții este autentică, ea este și națională.

Caracterul național este totalitatea forțelor spirituale ale unui popor: istoria unui popor e rodul caracterului său național. Tocmai de aceea nu ne luăm misiunea de a expune, complet și din toate punctele de vedere satisfăcător, conținutul exact al caracterului național rus, mulțumindu-ne doar să atragem atenția asupra lui. Putem spune însă cu certitudine că nici opincile, nici sumanul, nici sarafanul, nici rachiul, nici barba, nici izbele pline de fum și murdărie, nici analfabetismul, nici ignoranța, nici corupția judecătorilor, nici lenea minții nu constituie caracterul național. Acestea nu sînt nici măcar trăsături ale caracterului popular, ci mai curînd excrescențe provenite dintr-o alterare a sîngelui sau a umorilor.

DESPRE DEOSEBIREA DINTRE DEXTERITATE ȘI ARTĂ

... dexteritatea presupune calcul și muncă, iar acolo unde este calcul și muncă nu există creație, acolo totul este fals și neautentic, chiar în cazul unei copieri minuțioase și fidele a realității.

DESPRE ARTĂ ȘI REALITATE

... În primul nostru articol am arătat că fără talent creator e tot atît de imposibil să redai exact realitatea, ca și să creezi ficțiuni asemănătoare realității. În veacul nostru apropierea dintre artă și viață, dintre ficțiune și realitate și-a găsit cu deosebire expresia în romanul istoric. De aci nu mai era decît un pas pînă la o înțelegere justă a memoriilor, în care schițele caracterelor și personajelor joacă un rol atît de mare. Dacă aceste schițe sînt vii, atrăgătoare, înseamnă că nu sînt simple copii, întotdeauna palide, fără nici o expresie, ci o redare artistică a personajelor și a evenimentelor. În același fel sînt apreciate și portretele lui Van Dyck, Tizian și Velasquez, fără a căuta să se afle cine le-a servit drept model: numai ca tablouri, numai ca opere de artă. Aceasta e puterea artei: un chip, care nu prezintă nimic remarcabil în sine, capătă prin intermediul ei o semnificație generală, în aceeași măsură de interesantă pentru toți, iar veacurile își îndreaptă privirile către un om, care în timpul vieții n-a atras atenția nimănui; și aceasta grație artistului care cu penelul lui i-a dat o nouă viață! Același lucru se poate spune și despre memorii și povestiri și despre orice fel de reproduceri după natură.

...El (Gogol n.n.) nu înfrumusețează viața, dar nici n-o ponegrește; el e bucuros să scoată la iveală tot ce are ea frumos, uman, dar în același timp, nu ascunde cîtuși de puțin hidoșenia ei. Și într-un caz și în celălalt, el rămîne credincios vieții pînă la capăt.

... fără furtuni nu există recolte bogate și natura piere de secetă; fără pasiuni și contradicții nu există viață, nu există poezie. Noi cerem artei să ne arate realitatea așa cum este, întrucît, oricum ar fi realitatea, ea ne spune mai multe, ne învață mai bine decît toate născocirile și învățăturile moraliștilor la un loc....

DONAŢIA GY SZABO BELA MUZEULUI DE ARTĂ AL R.P.R.

de ELEONORA COSTESCU

De curind s-au împlinit 25 de ani de cînd Gy Szabo Bela şi-a început activitatea de gravor, prilej folosit de artist pentru a face Muzeului de Artă al Republicii Populare Romîne o importantă donaţie: o colecţie de 250 din gravurile executate în acest răstimp. A fost un prilej nimerit de recapitulare a vieţii acestui artist autentic, care s-a dedicat în întregime artei severe a gravurii în lemn.

Născut în anul 1905 în oraşul Alba-Iulia, ca fiu al unui ceferist nevoiaş, Szabo Bela a simţit încă din liceu atracţia pentru artă dar, modest, n-a îndrăznit să se prezinte la examenul de admitere la Şcoala de Arte Frumoase. A terminat în anul 1931 Şcoala Politehnică luîndu-şi diploma de inginer, deşi încă din al doilea an de facultate a înţeles că vocaţia sa reală era arta. După terminarea serviciului militar, Szabo Bela începe să graveze, dar numai noaptea, la lumina lămpii, ziua lucrînd într-o fabrică de maşini electrice. Fabrica însă îşi încetează în scurt timp activitatea şi atunci artistul nostru, fără nici o ezitate, optează pentru dificilul drum al artei, drum pe care nu l-a părăsit de atunci un moment.

Ca gravor Szabo Bela s-a format singur. Autodidact în această materie, el şi-a făurit singur instrumentele de lucru şi şi-a descoperit o tehnică proprie, capabilă să-i servească şi să-i exprime concepţiile sale despre artă. Este remarcabilă coherenţa dezvoltării sale şi tenacitatea de care a dat dovadă în urmărirea ţelurilor sale artistice, tenacitate care l-a făcut pe un gravor chinez să exclame: « eşti mai răbdător decît un chinez », atunci cînd artistul i-a povestit că a ascuţit fără întrerupere timp de 10 ore o daltă care se încăpăţîna să se desfacă mereu în două.

Cineva care ar judeca superficial, ar fi înclinat să echilibreze această consecvenţă de gîndire şi de voinţă cu o sensibilitate minoră, cu o oarecare carenţă a facultăţii sale imaginative. Cel care ar crede astfel ar face o judecată eronată. Există în lucrările lui Szabo Bela, de la cele dintîi pînă la cele executate acum, o mişcătoare gravitate, un sentiment autentic şi profund. Rigiditatea aparentă a liniilor sale nu poate înşela pe nimeni, după cum rezerva şi modestia sa nu pot fi luate ca o lipsă de viaţă lăuntrică. S-ar putea spune că mai curînd contrariul este valabil, că rezultatul acestei constrîngeri voite este tocmai o potenţare a impresiei pe care o face autentica sa trăire interioară.

GY SZABO BELA, Fetiţă la cascadă (1945) — gravură

Nu trebuie o mare perspicacitate pentru a sezisa seriozitatea, sinceritatea şi adevărul artei sale. Ceea ce ar putea să pară mai puţin evident, considerîndu-se numai o parte din lucrările sale, peisajele, este conţinutul uman, am putea spune, umanitar al operei sale. O trecere în revistă retrospectivă a întregii sale activităţi, ne dezvăluie un artist adînc preocupat de viaţa din jurul său, participînd cu toate facultăţile sale intelectuale şi afective la ea. Acest singuratic are o dragoste infinită pentru oameni. Semnificative în această privinţă sînt chiar primele sale gravuri, ilustraţiile la Ernst Toller (« Das Schwalbenbuch ») şi mai ales ciclul avînd drept temă viaţa săracilor (« Liber miserorum »), pe care îl editează singur în 1935, împrumutîndu-se cu bani şi în care sînt cuprinse momentele mai importante ale existenţei omului nevoiaş: « Introductio » (Început) « Gaudium » (Bucurie), « Labor » (Muncă), « Quies » (Odihnă), « Tristetia » (Tristeţe), « Finis » (Sfîrşit). La simpla citare a acestor titluri două nume de artişti ne apar în faţă, Käthe Kollwitz şi, mai ales, Frans Masereel, cu suitele sale de gravuri. Szabo Bela, nu are combativitatea şi vehemenţa protestatară a acestora, ci mai de grabă o reţinută duioşie şi un sentiment de afectoasă şi uşoară ironie.

În 1939 începe o altă serie de gravuri sub forma unei trilogii avînd drept titlu: « Cartea vagabondului » (Liber vagabondi). Din această trilogie nu a apărut decît primul ciclu: « Singurătate » (Solitudo), un fel de fixare a poziţiei artistului în lumea vechiului regim, şi cîteva gravuri din al doilea ciclu: « Între oameni » (Inter homines), care nu e altceva decît povestirea relaţiilor sale cu semenii.

În anii celui de al doilea război mondial, Szabo Bela lucrează intens compoziţii cu scene din viaţa de toate zilele, peisaje, portrete, etc. Îndurerat de tragediile pricinuite de război, începe un alt ciclu de gravuri cu subiecte luate din viaţa bolnavilor din spitale, mai ales a celor atinşi nervos de grozăviile bombardamentelor, ca de exemplu în portretul alienatului melancolic (lucrarea « Melancolie ») şi în portretul « Pescar obosit » (de fapt portretul unui alt alienat care, după cum spune artistul, « s-a prins în plasa propriei sale rătăciri »). Se pare că lucrul intens reprezenta pentru el un refugiu împotriva ororilor la care asista zilnic. Aşa se explică poate şi faptul că anul 1944, anul celor mai grele încercări pentru oraşul în care locuieşte — Clujul — este şi epoca cea mai fecundă din prima parte a activităţii sale de gravor.

Îndată după eliberarea ţării noastre, începe o nouă epocă în activitatea artistică a lui Szabo Bela, gravura lui fiind din an în an mai cunoscută şi mai apreciată. În 1949 Editura de Stat pentru Literatură şi Artă îi editează un prim album cu 25 de compoziţii. În 1952 i se acordă Premiul de Stat pentru peisaj, în 1953 Ordinul Muncii, iar în anul 1957 titlul de Maestrul Emerit al Artei. Între timp participă la numeroase expoziţii în ţară şi străinătate primind diferite distincţii (între altele Medalia de aur pentru Expoziţia organizată în 1956 la Liège, în Belgia).

De mare importanţă pentru dezvoltarea sa artistică a fost luarea de contact direct cu grafica de veche şi bogată tradiţie a Chinei, contact stabilit în urma celor două călătorii efectuate de artist în această ţară în anii 1956 şi 1957. Este poate prea curînd pentru a discerne rezultatele acestor călătorii, iar artistul se află într-o fază de maturitate creatoare, în care influenţele pe care le-ar primi sînt mai greu sezisabile şi, în orice caz, transformate şi asimilate pe măsura propriilor sale cerinţe lăuntrice. Dar rezultatele trebuie totuşi să fi fost pozitive. De n-ar fi decît stimularea care se naşte spontan în contact cu o experienţă nouă şi încă ar fi suficient, dar Szabo Bela are mai multe şi mai vechi puncte de contact cu grafica extrem-orientală, pentru ca o confruntare directă a acesteia cu arta lui, să nu fie plină de roade. Exemple mai semnificative în sprijinul acestei teze sînt cîteva din lucrările sale mai vechi: « Portret de femeie în stil japonez » din 1936, « Nudul între trestii » din 1937, « Fata la cascadă » din 1945, în care ineditul punerii în pagină, reprezentarea diferită de Occident a spaţiului şi stilizarea la extrem a liniilor denotă o concepţie artistică mult înrudită cu aceea a stampelor japoneze şi chineze.

Deşi opera lui Szabo Bela din ultimii ani cuprinde un mare număr de peisaje, privită în ansamblu ea lasă să transpară întotdeauna un interes constant şi major pentru om. Chiar atunci cînd acesta nu apare direct în unele din peisajele sale, prezenţa sa e totuşi sugerată şi natura însăşi este, într-un anumit fel, umanizată, concepută pe măsura omului şi în armonie cu el.

La 53 de ani, cîţi are acum Szabo Bela, un artist poate socoti că epoca de trudnice căutări ale propriului său drum a trecut şi că poate valorifica, în sfîrşit, rezultatele eforturilor sale. Szabo Bela însă spune mereu: « Văd noi posibilităţi pentru gravura în lemn ». Aceasta înseamnă că forţa sa creatoare e încă vie şi că sărbătorirea pe care Muzeul de Artă al R.P.R. i-a făcut-o cu ocazia importantei sale donaţii marchează nu încheierea unei cariere, ci numai începutul unei noi etape în dezvoltarea acesteia.

GY SZABO BELA, La Niraj (1943) — gravură

GY SZABO BELA, Porcar (1950) — gravură

GRAFICA MILITANTĂ A LUI N. TONITZA

de CRISTIAN BENEDICT

Contribuţia lui N. Tonitza la grafica revoluţionară romînească dintre cele două războaie, mai ales din perioada imediat următoare Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, este dintre cele mai semnificative, precum însăşi personalitatea creatoare a lui Tonitza printre ceilalţi artişti progresişti ai timpului său este dintre cele mai reprezentative.

Tonitza este un continuator al lui Luchian, nu numai din punct de vedere al formaţiei artistice, al lecţiei de artă însuşită de la marele său înaintaş, dar se poate spune şi ca spirit revoluţionar combativ.

Figura lui Tonitza ca artist militant al timpului său ne apare cu atît mai semnificativă, mai reprezentativă, cu cît însăşi formaţia sa spirituală, personalitatea sa politico-ideologică, etică şi estetică au avut ca rezultantă activitatea sa pe tărîmul graficei militante. [1]).

De fapt, această formaţie îşi are originea în viaţa sa, mai ales în tinereţe. Încă de copil, apoi ca student, iar ulterior ca om încărcat de grijile familiei, Tonitza a avut parte de o viaţă grea, plină de lipsuri, care l-au făcut să privească critic realitatea contemporană, să înţeleagă şi să se convingă de nedreptăţile sociale, de cauzele acestora, la înlăturarea cărora va dori să contribuie din tot sufletul lui pasionat, şi împotriva cărora va lupta mai ales prin creaţia sa grafică militantă. Spre această poziţie l-a condus şi educaţia formată în mediul ideilor democratice care circulau în societatea ieşană, în primii ani ai secolului XX şi care hrăneau sufletele şi minţile tinerilor elevi şi studenţi. Ca student la Belle-Arte, la Iaşi, atitudinea progresistă, protestatară a lui Tonitza s-a ilustrat prin participarea lui la o mişcare studenţească în legătură cu răscoalele ţărăneşti din 1907. Tonitza a fost din totdeauna apropiat de oamenii simpli, săraci, de copii şi adolescenţi. Într-un desen publicat într-unul din numerele revistei « Arta Romînă » încă în anul 1911, şi intitulat « Minoră » se exprimă cu claritate înţelegerea de către artist a nedreptăţilor sociale. Desenul înfăţişează o fată ce şade cu privirea în jos, îngîndurată, la o masă pe care se văd o foarfecă şi un mosor de aţă. Lîngă fată, o femeie deja trecută prin viaţă, o sfătuieşte: « De ce să-ţi fie frică?... i-aşa de gentil domnul!...» Îndemnul acestei femei adresat fetei, este de fapt un îndemn la încălcarea cinstei şi purităţii morale, şi constituie ideia centrală a desenului, care redă astfel amoralitatea ce domnea în societatea burgheză. Desenul este succint, sărac în detalii, dar sugestiv în redarea unei drame umane. Poziţia artistului reiese limpede din el.

Această apropiere de lumea nevoiaşă, această înţelegere, au fost accentuate în creaţia lui Tonitza, îndeosebi de viaţa de prizonierat pe care a trăit-o artistul în Bulgaria, la Kirdjali. Aceasta a contribuit la creşterea împotrivirii lui Tonitza faţă de mizeria şi exploatarea în societatea capitalistă. Mai tîrziu, în 1921, la întrebarea lui Gala Galaction, prietenul său: « De ce nu pui mai multă voie bună, mai mult optimism în operele tale? », artistul avea să răspundă: « Îmi ceri optimism, bunăvoinţă, graţie şi fericire. De unde se le iau? Din această lume simplă, suptă de nevoi şi suferinţă, zdrenţuroasă şi desculţă, ai cărei fii sîntem, sau din acea lume parvenită, ridiculă şi jignitoare, care ne sfarîmă sub carteluri economice, sub combinaţii politice şi sub roţile automobilelor? » [2])

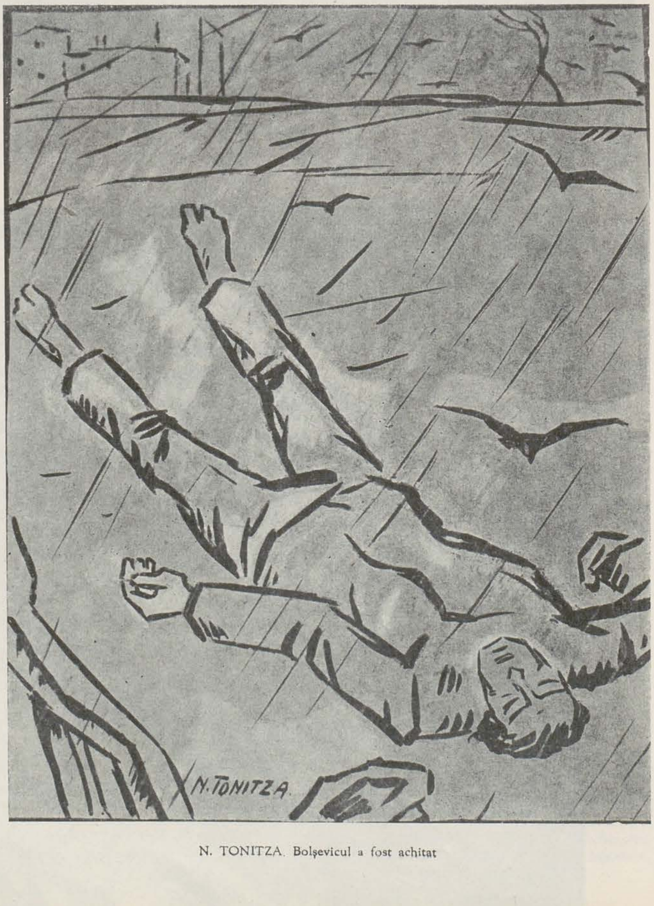
Tonitza a lăsat multe desene şi imagini din viaţa prizonierilor, imagini care redau toată asprimea, mizeria şi suferinţele lor. Într-una din cunoscutele schiţe din această perioadă, artistul înfăţişează « Convoiul prizonierilor ». Coloana, văzută din spate, se întinde şerpuind peste coline şi dispare undeva la orizont, părînd fără de sfîrşit. Cîteva elemente de expresie plastică sînt suficiente pentru a concentra în

---

[1]) Despre grafica militantă a lui Nicolae Tonitza s-a mai scris, atît separat (v. Zambaccian, K. H. — „Elemente progresiste în grafica lui Tonitza": în „Studii şi cercetări de istoria artei", Anul I Nr. 1—2, 1954; precum şi Zambaccian, K. H. — „N. Tonitza"; Buc. ESPLA. (1955); cît şi în cadrul unor analize de ansamblu ale graficei romîneşti revoluţionare, făcute cu prilejul aniversării din anul trecut a Revoluţiei din Octombrie şi prin prizma ecourilor acesteia la noi în ţară (v. Dinu Gh. — „Grafica revoluţionară romînească" în „Arta Plastică", Nr. 5/1957); Pavel Amelia „Revoluţia Socialistă din Octombrie şi grafica publicistică romînească dintre cele două războaie": „Studii şi cercetări de istoria artei", Anul IV, Nr. 3—4 (1957).

Abordarea în articolul de faţă a graficei publicistice a lui Tonitza este o incercare de analiză sub raport artistic a unora dintre cele mai reprezentative lucrări ale artistului.

[2]) Din convorbirea publicată în „Adevărul Literar" (16 ianuarie 1921).



N. TONITZA. Bolşevicul a fost achitat

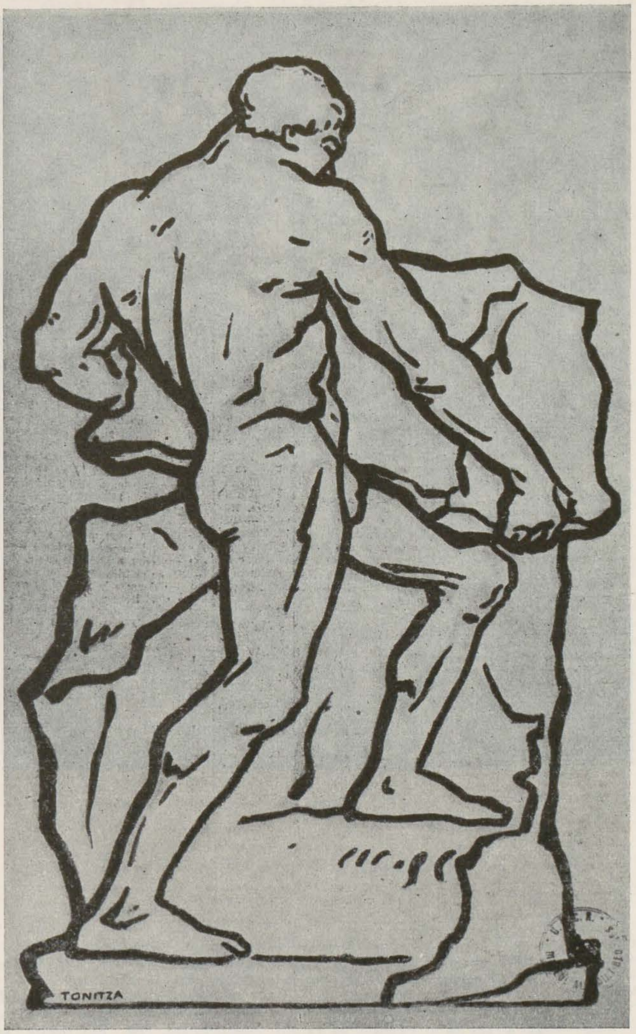
focarul lor toată puterea de emoţie necesară: contrastul dintre cele cîteva figuri de soldaţi din prim plan şi punctele care sugerează mulţimea de prizonieri ce se pierde în zare, este menit să creeze impresia numărului imens de victime ale războiului. Pe de altă parte, figurile soldaţilor încovoiaţi, care de-abia îşi tîrăsc picioarele, împinşi parcă de la spate de o forţă nevăzută, sugerează oboseala, extenuarea, ce-i aseamănă cu nişte dobitoace mînate la abator. Încă în asemenea lucrări se vede caracterul concis, laconic al desenului lui Tonitza, care amplifică, concentrează şi mai mult puterea lor de expresie.

Desenele lui Tonitza din prizonierat anunţă, prin potenţialul lor emotiv şi prin substratul lor satiric, o serie întreagă de desene antirăzboinice, în care artistul a condamnat poftele de cîştig ale burgheziei romîneşti.

Trebuie spus că după reîntoarcerea sa din război, începînd din 1919, Tonitza a colaborat activ cu desene la ziarele « Cuvîntul Liber » şi « Socialismul », precum şi la alte ziare şi reviste, care reprezentau în acel timp poziţiile cele mai înaintate, care propagau direct sau indirect ideile Revoluţiei Socialiste din Rusia. În această perioadă plină de mari frămîntări sociale izvorîte atît din realităţile economice şi politice ale ţării noastre, cît şi stimulate de influenţa giganticei mişcări revoluţionare din răsărit, s-a intensificat lupta proletariatului romîn împotriva exploatării burghezo-moşiereşti, s-a dezvoltat un curent democratic puternic în rîndurile intelectualităţii progresiste. În rîndurile acesteia se încadrează şi Tonitza, ale cărui lucrări dobîndesc anume după 1917 un caracter tot mai combativ, tot mai vehement, tot mai ascuţit demascator împotriva războiului de jaf şi cotropire. Grafica lui N. Tonitza de la începutul anilor douăzeci îşi adînceşte în mod simţitor caracterul de protest social, de demascare a viciilor orînduirii sociale şi a politicii burghezo-moşiereşti din acel timp.

În desenul « Femei la cimitir », al cărui text glăsuieşte: « O sută de viteji într-o groapă! Nici pentru asta n-a fost pămînt deajuns » (« Cuvîntul Liber », 6 noembrie 1919), Tonitza sugerează în figurile triste, grave, ale celor cîteva femei strînse în jurul unei cruci, durerea unui popor întreg pentru fiii ucişi pe cîmpurile de luptă. Dacă artistul nu a aprofundat psihologia fiecărui personaj în parte, a reuşit în schimb să imprime imaginei — în întregul ei — un sentiment, o emoţie vie, care se transmit privitorului, susţinute prin linia groasă, apăsată a desenului, prin fondul întunecat al cerului, prin haşurarea în bună parte a figurilor, ce par astfel şi mai întunecate în expresia lor, şi mai crispate în durerea lor.

Iată desenul intitulat « Furtuna. În Europa au reînceput înarmările » (« Cuvîntul Liber » 18 octombrie 1919). Imaginea craniului ce apare ameninţător din negură, în faţa unei femei cu copilul în braţe, comunică privitorului un puternic sentiment de groază faţă de ororile războiului. Contrapunerea dintre moarte şi viaţă, acompaniată de contrastele de negru şi alb ale imaginei, de liniile trase cu mult nerv, conferă imaginei o neobişnuită tensiune dramatică.



N. TONITZA, Nud de bărbat

Această regizare plastică a desenului apare evidentă chiar dacă e realizată cu mijloace mai modeste, dar nu cu mai puţin efect, şi în desenul « Ar mai trebui un război, să mai descongestioneze lumea... » (« Cuvîntul Liber », 14 decembrie 1919). Cele trei figuri de burghezi pe lîngă că sînt enorme şi diforme, ocupă aproape întreaga suprafaţă a imaginei, ieşind în cîteva locuri din cadru. Spaţiul liber dintre figuri şi cadru a rămas atît de redus, prin contrast cu figurile, încît artistul sugerează plastic ideea că de fapt lumea — în epoca în care a trăit N. Tonitza — este înnăbuşită, apăsată de aceşti îmbuibaţi.

Într-o altă serie de desene, artistul satirizează direct politicianismul partidelor istorice, demagogia electorală şi poftele nesăţioase de înavuţire ale claselor exploatatoare şi ale exponenţilor ei politici.

Astfel, într-un desen (« Avîntul », 16 noembrie 1919), sînt înfăţişaţi doi politicieni. Unul dintre ei întreabă:

— « Ce faci? Te înscrii în partidul ţărănesc?

— « Nu-mi sînt încă gata iţarii » — răspunde celălalt.

Într-un alt desen, intitulat « După alegeri », A. C. Cuza se ceartă cu Dinu Brătianu:

« A. C. Cuza — Te-ai lăcomit la avutul unui om sărac ca mine şi mi-ai furat platforma: de-aia nu ţi-a ajutat Dumnezeu şi ai căzut...

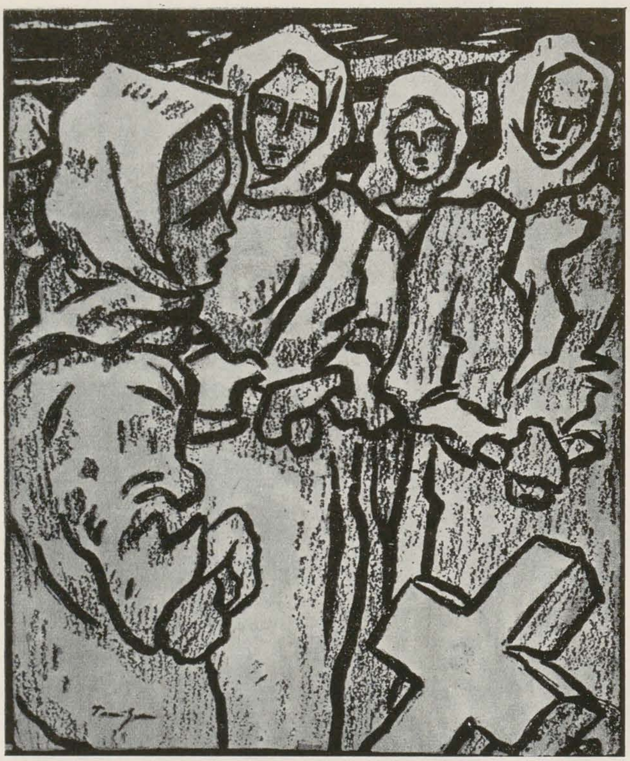
« Dinu Brătianu — Ştiam că platforma nu era nici a dumitale: ai plagiat-o.

« A. C. Cuza — Eu am jefuit pe străini, dar dumneata ai vrut să jefuieşti un bun romîn ca mine ». (« Cuvîntul Liber », 23 noembrie 1919).

Iată, într-un alt desen al lui Tonitza, ce spune Brătianu în chip de flaşnetar, pe a cărui flaşnetă scrie « Democraţie, tip 1907 & 13 decembrie »: — « Aveam mai mult noroc înainte, veneau mai mulţi la mine », (« Cuvîntul Liber », 16 noembrie 1919). În desenul în care este înfăţişat Dinu Brătianu, numărînd pachete de bancnote la ghişeul Băncii Romîneşti, textul spune: « Dinu Brătianu s-a retras din viaţa politică şi-şi scrie memoriile!... »

De remarcat că în toate aceste desene, ca şi în altele, dealtfel, puterea de convingere se bazează nu atît pe calităţile de expresie plastică ale imaginilor, cît pe spiritul ascuţit şi demascator al textelor care le însoţesc. Surprindem, astfel, un decalaj între limbajul plastic şi cel literar, primul nesusţinîndu-l pe al doilea, nefiind la înălţimea acestuia, ceea ce micşorează întrucîtva eficienţa lucrării.

Într-o altă serie de desene însă, laconismul textului se contopeşte, se identifică, bineînţeles



N. TONITZA. — O sută de viteji într-o groapă! Nici pentru asta n-a fost pămînt deajuns!

mai mult sau mai puţin, cu calităţile plastice ale imaginei, formînd un tot expresiv, menit să transmită privitorului cît mai deplin mesajul artistic.

Astfel, în desenul « Sărbătorirea eroilor » (« Socialismul »), figura invalidului de război care, cu ambele picioare amputate se tîrăşte pe caldarimul străzii, se desprinde pregnant pe fondul peisajului urban nu numai prin tenta generală ce decupează figura pe fondul alb al acestuia, ci şi prin caracterul grafiei sale: liniile sînt tăioase, ascuţite, ca nişte aşchii, oarecum incoerente, formînd un contur unghiular. Totul este în concordanţă cu nota patetică a desenului, împlinită şi subliniată de textul care glăsuieşte: « Pîinea noastră cea de toate zilele, dă-ne-o nouă astăzi de Crăciun ».

În cunoscutul desen « Dialogul morţilor » (« Socialismul », 13 decembrie 1919) două cranii stau de vorbă:

— Ce contingent eşti camarade?

— 1907. Dar tu?

— 13 decembrie 1918.

Aici, motivul figurativ, însoţit şi de redarea unei oarecari psihologii, este cît se poate de sugestiv ales. El este organic legat de ideea textului, exprimîndu-l în modul cel mai deplin, cel mai corespunzător.

În desenul « Coadă la pîine », avînd ca text: « Gloanţe ne-aţi dat destule, daţi-ne pîine! » (« Socialismul », 17 aprilie 1919), sezisăm preocuparea artistului de a reda psihologia masei. Cu toate că unele tipuri sînt schematice, şirul de capete cu expresiile lor triste, grave, cu feţele supte, aproape fantomatice, caracteristică subliniată de conturul, din nou unghiular, al desenului, posedă un potenţial emotiv real, continuat şi în pictura cu acelaşi subiect, realizată ulterior de artist.

O bogată serie de desene ale lui Tonitza înfăţişează nemijlocit lupta clasei noastre muncitoare. Să ne oprim asupra cîtorva dintre ele.

Într-un foarte frumos desen (publicat în « Socialismul », 15 septembrie 1919), fără text explicativ, Tonitza înfăţişează imaginea unui bărbat nud, care într-o încordare supremă, desprinde dintr-o stîncă un bolovan mare. Figura herculeană sugerează forţa proletariatului. Deşi metafora este de domeniul legendelor, imaginea este sugestivă în sensul amintit tocmai datorită expresivităţii şi frumuseţii plastice a desenului. Ductul liniei este viguros, concis, linia închizînd în conturul ei o figură armonios construită şi plină de forţă. Datorită plasticităţii liniei, imaginea sculpturală capătă monumentalitate prin semnificaţia conţinutului: ideea de forţă a clasei muncitoare, care, cu toate că este întruchipată într-o imagine simbolică, este plastic exprimată.

Un desen aflat la cabinetul de stampe al Academiei R.P.R. (inv. 159) reprezintă un miting. Mulţimea este redată ca o masă aproape uniformă. Cîteva accente de cretă albă suprapuse creionului negru, în care este executat desenul, sînt ca nişte lumini care înviorează şi dinamizează puţin imaginea. Accentul suprem în acest sens îl constituie pata de roşu a steagului proletar ce răsare deasupra mulţimii, conferind întregii imagini o notă dramatică. Deosebit de remarcabil este unul dintre desenele închinate memorabilei zile de 13 decembrie 1918 (publicat în « Socialismul »). Laconismul textului (« 13 Decembrie, ora 7 seara... E linişte în toată ţara ») ce conţine o notă de sarcasm, care îl duce pe cititor cu gîndul la cei care au înnăbuşit în sînge manifestaţia muncitorilor tipografi, evidenţiază prin contrast caracterul tragic al evenimentului înfăţişat.

Două elemente imprimă acestui desen un caracter şi mai vibrant: soldatul din ultimul plan care cercetează cadavrele, a cărui prezenţă contribuie la dezvăluirea întregului caracter odios al acestor represalii, şi muncitorul din primul plan, care şi în ipostaza morţii a rămas în picioare, sprijinit de un zid într-o arcuire penibilă şi dramatică a trupului. Aceasta este nota care potenţează la maximum, accentuează pînă la extrem acordul tragic al imaginii. Desenul redă în acelaşi timp umanismul adînc combativ al artistului.

O încoronare a graficei militante a lui Tonitza, reprezentînd prin semnificaţia lui înaltă o culme din punctul de vedere al poziţiei şi gîndirii ideologice a artistului, o constituie desenul intitulat « Internaţionala » (« Facla », 1925).

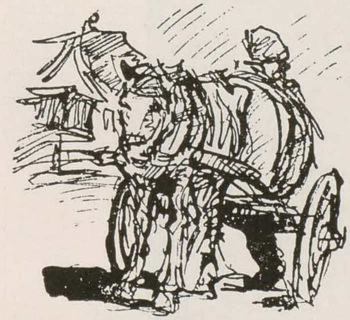
Acest desen concentrează în sine tot patosul luptei proletariatului. Imaginea, simbolică prin excelenţă, operează cu trei elemente: figura feminină, avîntată pe fondul stindardului de luptă al clasei muncitoare şi coşurile fabricilor la orizont, fumegînd abundent. Cele cîteva trăsături energice, în care sînt redate atît figura femeii cît şi faldurile steagului, împreună cu coloanele de fum ce se ondulează viguros pe cer, dau întregii imagini un caracter dinamic, care răspunde parcă chemării revoluţionare: « Sculaţi, voi, oropsiţi ai soartei! ».

Desenele despre care s-a vorbit în acest articol constituie numai o parte din nenumăratele desene cu conţinut satiric rămase de la Nicolae Tonitza. Acestea reprezintă filonul cel mai combativ, cel mai înaintat al moştenirii sale artistice şi sînt semnificative pentru Tonitza ca om şi artist al timpului său, legat organic de problemele cele mai stringente ale societăţii şi epocii în care a trăit. Totodată, aceste desene sînt reprezentative pentru nivelul atins de grafica romînească revoluţionară din perioada anilor 1918—1925, atît prin calităţile de expresie plastică ce le conferă consistenţă artistică, cît şi prin poziţia politico-ideologică înaintată ce le imprimă substanţă revoluţionară.

N. TONITZA, Ecouri electorale: — Aveam mai mult noroc înainte; veneau mai mulţi la mine!

NICULAE CRISTEA ŞI ALEXANDRU SAHIA PE ACEEAŞI BARICADĂ

de GEO ŞERBAN

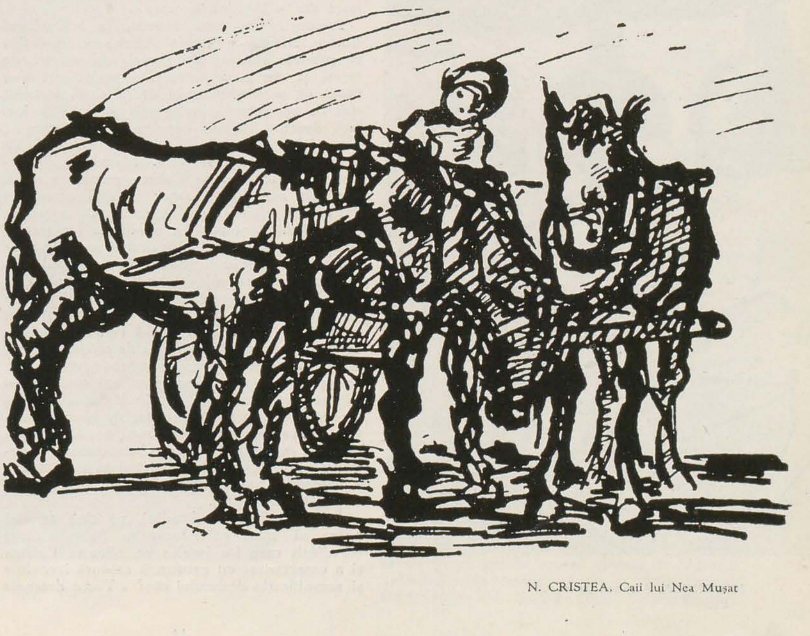


N. CRISTEA, Sacaua

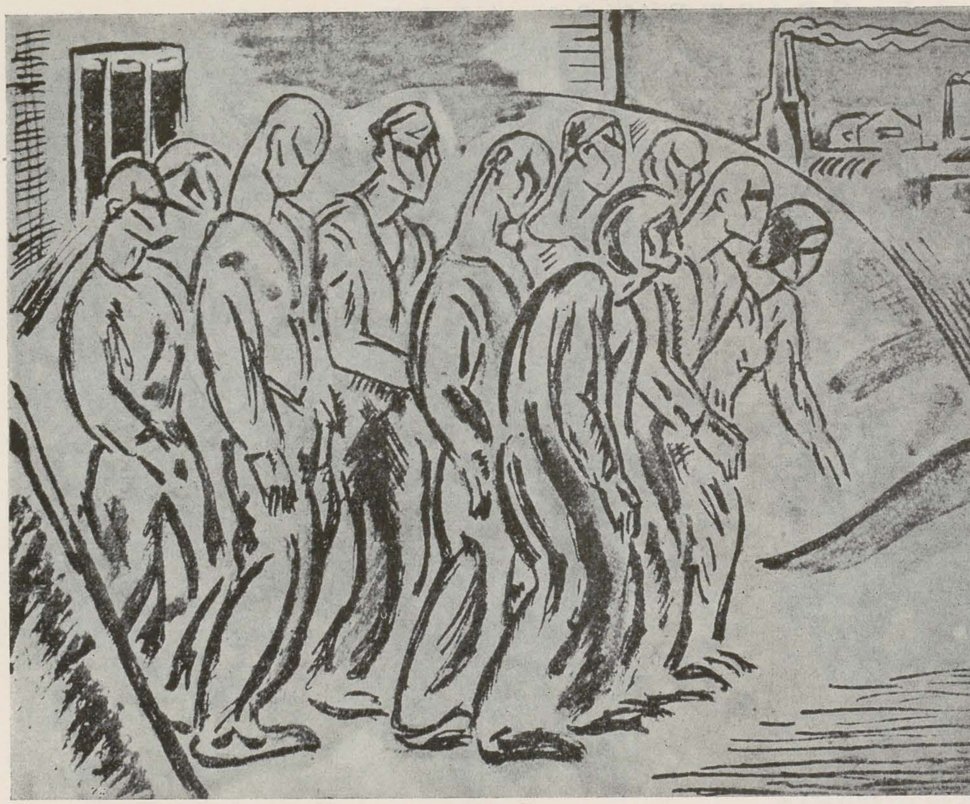
Întîmplarea a făcut ca Niculae Cristea şi Alexandru Sahia să se întîlnească în ultimul an de liceu, în aceeaşi bancă şi în aceeaşi şcoală. Cu aceasta începe emoţionanta şi aproape simbolica asemănare a destinelor lor, şi nu numai pe planul existenţei umane ci şi din punctul de vedere mai înalt şi mai durabil al evoluţiei artistice. Unul înzestrat cu aptitudini deosebite pentru desen, celălalt atras de forţa cuvîntului scris, sînt împreună martorii aceleiaşi epoci de agravare a exploatării capitaliste, ridicîndu-se deodată la înţelegerea revoltei celor mulţi şi spre idealul dreptăţii sociale.

Chemarea aceasta, încă timidă şi nesigură la început, se manifestă fără echivoc la amîndoi, din momentul primilor fiori artistici. În paginile « Revistei literare a liceului Sf. Sava » din anii 1927—1928 îşi fac debutul aproape concomitent, lăsînd să vibreze un fond comun de compasiune şi trăire a suferinţei umane. Niculae Cristea asigura coperta şi majoritatea desenelor din interior. De pe acum se anunţă temele sale preferate: imagini ale periferiei, profiluri brăzdate de foame, scene de viaţă mizeră, umilă. Apar în desenele sale fiinţe epuizate (« Popas la cîmp »), absorbite cu totul de gîndul lipsurilor interminabile (« Grăbite »), semnele indirecte dar nu mai puţin violente ale traiului chinuit (« Caii lui Gheorghe Sărăcie », « Sacaua »), toate laolaltă acuzînd orînduirea nedreaptă. Materialul de observaţie era furnizat mai cu seamă de ceea ce văzuse desenatorul în mahalaua unde a copilărit. Desenele sale beneficiază de amprenta realităţii cunoscute nemijlocit. « Relatarea » aceasta directă ar fi fost poate prea crudă ori prea întunecată, dacă Niculae Cristea nu aşternea o undă de lirism peste durerea, căreia i se făcea ecou. De pe acum, adevărul observaţiei se împleteşte la el cu sensibilitatea participării, aşa încît mizeria pe care ne-o înfăţişează nu este niciodată degradantă, niciodată nu presupune abdicarea de la demnitate. Fiind clar că Niculae Cristea nu se amuza, că punea un înţeles în fiecare linie şi contur, izbeşte în aceste desene de început lipsa oricărui didacticism, degajarea trăsăturilor. Unele, desigur, nu depăşesc stadiul exerciţiilor, dar maturizarea rapidă se anunţă, iar un desen ca « Trăsură de lux » — încercare îndrăzneaţă de a extrage esenţele din banalitatea cotidiană — se situează printre cele mai reprezentative lucrări ale lui Niculae Cristea.

Afirmarea deplină şi recunoaşterea talentului său aveau să vină numai peste cîţiva ani, şi într-un fel care face şi mai expresă apropierea sa de Alexandru Sahia. Ca şi acesta, Niculae Cristea înţelege să-şi pună talentul în slujba eliberării omului de sub apăsarea exploatării, desfăşurînd o activitate susţinută în paginile publicaţiilor legate de mişcarea muncitorească. În 1932—33 semnează numeroase desene la revista « Stînga », înfăţişînd de astă dată nu numai chipuri abătute şi oarecum resemnate, ci figuri dîrze de muncitori, a căror vigoare reprezenta foarte sugestiv forţa luptei proletare. Chiar în zilele lui februarie 1933, Niculae Cristea denunţa « iadul » muncii în capitalism, manifestîndu-şi astfel adeziunea la revendicările revoluţionare ale maselor muncitoare. Întîlnim la el o atitudine protestatară identică cu aceea care animă scrisul lui Sahia, iar unele dintre desenele sale sînt parcă anume făcute pentru a servi ca eventuale ilustraţii la nuvelele fostului coleg de liceu. « Accidentul de muncă » (« Stînga » 27 noembrie 1932) sintetizează perfect episodul descris de Sahia în « Uzina vie », pe cînd un alt desen, « Hamalii »,



N. CRISTEA, Caii lui Nea Muşat



N. CRISTEA, Marşul foamei

N. CRISTEA, Accident de muncă

«Stînga » 25 decembrie 1932) răspunde atmosferei din « Revoltă în port ».

Prezenţi, din nou alături, la « Cuvîntul liber », Niculae Cristea şi Alexandru Sahia sînt în primele rînduri ale luptei, deopotrivă de fermi şi de încrezători. De multe ori s-ar părea că se inspiră unul de la altul, într-atît sînt de apropiate convingerile şi viziunea lor. Iată desenul de pe coperta revistei din 21 decembrie 1935. Se intitulează « Pomul de Crăciun şi copiii săraci ». Mahalaua de totdeauna a lui Niculae Cristea reapare aici cu spectrele sale halucinante: în faţa copacului desfrunzit, asaltat de ciori, copiii săracilor stau abătuţi, copleşiţi în neputinţa lor tragică de a avea vreo bucurie. Ce dramă ascund aceste prezenţe? Răspunde Sahia în articolul din interiorul revistei sub titlul « Crăciunul negru »: « ...*Crăciunul lumii lor nu poartă nimic din puritatea zăpezii albe, nimic cu soare şi nici nu licăresc luminile în pomul verde înconjurat de copii îmbrăcaţi în hăinuţe de catifea. Sărbătorile lor sînt negre, asemenea pămîntului, asemenea fumului, asemenea mizeriei care-i fărîmă clipă cu clipă* ». Cînd Sahia atrăgea atenţia asupra pericolului fascist, Niculae Cristea trecea şi el de la desenul social la şarja politică, demascînd substratul expansiunii imperialiste în Abisinia (« Vertiginoasa civilizare a abisinienilor a început». « Cuvîntul liber », 2 noiembrie 1935).

În faţa atîtor similitudini, pe cine ar mai putea să mire că Alexandru Sahia a fost cel dintîi care l-a înţeles pe Niculae Cristea şi a caracterizat cu profundă căldură izvoarele şi semnificaţia desenului său? « *Toate desenele şi schiţele lui Niculae Cristea sînt inspirate din lumea tragică a lucrătorilor şi ţăranilor, a acelora a căror viaţă se scurge amară şi slută, iar din rodul muncii lor beneficiază alţii. Aparţinînd clasei de jos, Cristea Niculae, biciuit de mic de nevoie, a trăit toată gama suferinţelor. Aşa se explică cum toate pînzele lui poartă pecetea revoltei contra rostului acestei lumi, vitregă pentru cei mai mulţi. El, în fiecare linie pe care o trăgea, în pumnul strîns de muncitori, în figurile supte de foame, dar oţelite de voinţă, era conştient că ajută la instaurarea unei alte lumi, în care suferinţele maselor muncitoare dispar, iar ura dintre neamuri este smulsă din rădăcini. După urma lui Niculae Cristea rămîn aceste pînze, oglinzi de viaţă tragică, conturate prin linii dure de cărbune, pline de dinamism* ». Aceste cuvinte Sahia le rostea, cu emoţia definitivei despărţiri la înmormîntarea lui Niculae Cristea, în aprilie 1936. Parcă pentru a pecetlui pentru totdeauna paralelismul dintre cei doi colegi de şcoală, apoi prieteni şi în fine luptători pe aceeaşi baricade, moartea fulgeră tot atît de timpuriu şi asupra lui Sahia, răpindu-l, la numai un an distanţă, celei mai drepte şi mai nobile dintre bătălii.

Scrierile lui Alexandru Sahia sînt astăzi publicate în volum, circulă, sînt cunoscute de publicul larg. Aşternerea uitării în jurul lui Niculae Cristea nu este dreaptă. Ar trebui editat un album cu reproduceri din desenele sale şi n-ar fi deloc nepotrivit ca printre paginile acestuia să se rezerve loc unor texte din Sahia, sancţionîndu-se astfel o comuniune care a existat, care îi cinsteşte în egală măsură şi îi menţine în memoria vie a posterităţii.

DIN GRAFICA LUI VENTURELLI

de I. NEGREA

De origine chilian, adevărat sudamerican prin clocotitorul său temperament şi prin tumultoasa sa afirmare, pictorul José Venturelli, care din 1955 s-a stabilit în China, aparţine lumii întregi prin neabătuta sa dragoste pentru om şi pentru viaţă.

Călător neobosit, care n-a colindat numai patria şi continentul său, ci întreg globul, Venturelli, departe de a fi un cosmopolit, este purtătorul de mesagiu al unui popor cu străveche tradiţie de cultură şi cu un glorios trecut revoluţionar; el este una din proeminentele figuri de luptători pentru Pace — pe plan mondial — şi pentru o mai dreaptă orînduire. Întrupîndu-şi sentimentul şi gîndul — la fel de puternice în entuziasm sau în tristeţe — în linie şi culoare, José Venturelli rămîne unul din cei mai convingători militanţi ai socialismului.

S-a născut la 25 martie 1924, în Santiago de Chile. Şi-a făcut şcoala medie în oraşul natal şi la 14 ani a intrat la Academia de arte frumoase a aceluiaşi oraş. Concomitent cu aceste atît de timpurii studii şi-a început şi neobositele-i călătorii care l-au purtat, la început, în pustiul de nord al ţării sale, unde se găsesc marile centre muncitoreşti, în Anzii Cordilieri, în insula Juan Fernandez, iar apoi, din ce în ce mai departe, pînă a ajuns să ocolească lumea. La 18 ani, în timpul în care a lucrat alături de mexicanul David Alfaro Siqueiros, a expus la salonul de grafică din Santiago şi a realizat un prim mare tablou ce reprezintă pe *Luis Emilio Recabarren*, întemeietorul mişcării muncitoreşti din Chile.

J. VENTURELLI, Litografie din ciclul lucrărilor din URSS

Între 1943 şi 1945, deşi călătoreşte în Bolivia, în Uruguai, în Argentina, deşi stă un an în Brazilia, îşi găseşte totuşi timpul necesar să picteze împreună cu Jaramillo şi Wenner fresca pentru « *Acţiunea comună a intelectualilor din Chile pentru apărarea culturii* », să participe la salonul oficial din Santiago, la Expoziţiile din San Paolo, din Rio de Janeiro şi din Bella Horizonte. În toamna anului 1945, după ce se întoarce în ţară prin strîmtoarea Magellan şi face o incursiune în arhipelagul de sud, organizează prima lui expoziţie individuală în Santiago. Tot atunci îşi începe colaborarea la ziarul « Siglo » (Veacul), şi contribuie cu o mare producţie de gravuri, de afişe şi de decoruri la activitatea mişcării muncitoreşti.

În anul următor, realizează împreună cu Pablo Neruda — mai vîrstnicul şi vechiul său prieten — « *28 Ianuarie* », care ilustrează represiunea manifestaţiei muncitoreşti din piaţa centrală a capitalei chiliene. Colaborarea aceasta dintre marele poet şi tînărul pictor nu este unica. Într-o lucrare închinată lui Venturelli de *Veb Verlag der Kunst* din Dresda, Pablo Neruda povesteşte: « Venturelli a fost multă vreme bolnav de plămîni într-un sanatoriu din înalţii Cordilieri chilieni. Este una din perioadele sale de mari taine. La un moment dat am aflat că a murit şi cînd ne-am dus să-l înmormîntăm am constatat că nimic nu-i mai neadevărat. Ne-au fost arătate zeci şi zeci de minunate picturi şi schiţe, realizate cu dragoste, în acele dramatice nuanţe pe care numai el le stăpînea, galben deschis pătat cu roşu de sînge, ocru-verzui... Am colindat atunci prin străzile lăturalnice, prin mine, de-a lungul fluviilor. Uneori desenele lui Venturelli se intîlneau cu poeziile mele: lucrările lui coborau din munţii înzăpeziţi, pe cînd poemele mele se avîntau din valurile verzi. Cînd aceste fulgere se încrucişau am simţit cum poeziile mele au cîştigat în putere şi lumină şi cum pictura şi poezia au devenit una. Au fost intîlniri ca în călătorie sau în război, căci pe acest pămînt ce ne-a dat viaţă lui Venturelli şi mie, sîntem cu toţii călători şi partizani. Chile, îngustă ca teaca unei săbii, între zăpezi şi nisip, cu golfuri ucigătoare între ocean şi munţi, este ţara primăverii unei mări veşnice, de aur, dar unde mizeria, foametea, stau zi şi noapte de veghe în colibele săracilor.

Aşa s-au mărturisit şi s-au contopit năzuinţele noastre, raze adunate într-o singură lumină, şi aşa ni s-a născut colaborarea creatoare ».

Dar colaborarea aceasta nu s-a redus numai la creaţie, ci ea a fost poate mai profundă în luptă. Urmărit de agenţii dictaturii, Pablo Neruda s-a ascuns în inima ţării sale, unde a scris celebrul său *Canto General*. În momentul acela în ilegalitate, pe căi tăinuite, Venturelli a ţinut legătura cu poetul, i-a editat cartea, i-a apărat-o, i-a difuzat-o. Tot atunci a realizat zdrobitoarele gravuri cu care a ilustrat eroicele poeme.

Pe linia acestei directe participări la lupta elementelor democratice şi progresiste, în 1947 Venturelli expune în Santiago, o serie de lucrări din tristele pustiuri nordice unde se află centrele muncitoreşti, în 1948 ilustrează *Las Alturas de Macchu Picchu* (Înălţimile din Macchu Picchu), lucrare ce aparţine tot lui Pablo Neruda, dă o serie de desene colorate intitulate *Sin Paz* (Fără pace), participă la expoziţii colective la Lima în Peru şi la Bogota în Columbia, face decorurile baletului *Juventud* (Tinereţea).

După ce, în 1949, zguduie lumea prin vigoarea cu care a ilustrat vînătoarea de oameni făcută de dictatură şi biciuită apoi de versurile lui Neruda în *Cîntecul cel mare*, în 1950 participă la expoziţia *Por la Paz* (Pentru Pace) din Mexic, termină o mare frescă în Universitatea din Santiago, realizează o nouă serie de desene ce ilustrează grelele munci cîntate de Volodia Teitelboim în cartea editată la Santiago sub titlul *Hijo del Salitre* (Fiul Salpetrierului).

J. VENTURELLI. Țărani din Chile

J. VENTURELLI. Desen din seria « Imagini din China ».

În 1951 pleacă în Europa. Străbate Italia, Franța, Germania, Elveția, Austria, Cehoslovacia, lucrează la Paris și la Berlin, participă la Expoziția de protest împotriva Bienalei de la Madrid, ce are loc în capitala Franței. În 1952 străbate Uniunea Sovietică și China. La Pekin pictează fresca *Banderas para la Paz* (Steaguri pentru Pace). După o scurtă revenire în Chile, după ce participă la Congresul artiștilor pentru Pace, care are loc în 1953 la Buenos Aires, se întoarce în Europa, vizitează Ungaria și din nou Uniunea Sovietică. De aci, pleacă la Pekin unde dă la iveală litografiile închinate oamenilor sovietici și intitulate *Los constructores de la Paz* (Constructorii Păcii).

Febrilitatea sa de călător și luptător nu-i dă liniște. Curînd, din China se îndreaptă către Stokholm, apoi în Brazilia, unde participă la Expoziția gravorilor chilieni, după aceea în Germania, unde expune la « Kleine Galerie », și din nou în patria sa, unde, în 1955 ia parte la expoziția « 100 de ani de pictură chiliană ».

Peste tot folosește linia și culoarea în plina lor forță, pentru același crez. În prezent este stabilit în China. După cele afirmate de Pablo Neruda, viziunea lui Venturelli a cunoscut o înnoire, o primenire. Același Venturelli ce era pînă mai ieri dramatic ca însăși latina lui Americă, omul care în anumite momente din trecut nu vedea altceva decît doliu și ciori, a găsit în el și în cele petrecute în jurul lui resurse pentru a-și recăpăta zîmbetul și descoperi tot seninul viitorului, înfățișat de el prin imagini luminoase. Faptele la care Venturelli a participat și pe care le-a văzut i-au dat siguranța pe care în prima tinerețe nu o avea: siguranța prezentului și a viitorului.

« Acum, — ne mărturisește tot marele poet și vechiul său prieten —. acest flăcău din Anzi, a revenit la viață. Este expresia însăși a renașterii: armonie, înțelepciune, generozitate, bucurie și muncă. Linia lui a devenit de o uimitoare puritate, răsfrîngînd încrederea și bucuria de a trăi a lumii ce-l înconjoară. Tînărul maestru nu mai este nevoit să se întîlnească cu mine undeva, între zăpadă și spuma mării, în adîncul Cordilierilor. Astăzi noi mergem mînă în mînă pe același drum ».

MIŞCAREA ARTISTICĂ A AMATORILOR

de GH. POENARU

Mişcarea artistică a amatorilor plastici, rezultat al condiţiilor politice, economice şi sociale noi create clasei muncitoare din ţara noastră a apărut sporadic, încă din primii ani ai puterii populare, pe lîngă cluburile sindicale din centrele industriale mari. Spre deosebire de altele similare, cum ar fi formaţiile teatrale, muzicale, coregrafice, brigăzile artistice de agitaţie, etc. ea şi-a cristalizat anevoie metodele de muncă şi pe cele de organizare a învăţămîntului artistic.

Integrată tot mai organic în acţiunea de culturalizare şi educare socialistă a maselor, ea dovedeşte interesul tot mai mare şi dragostea pentru artă a oamenilor muncii. Activitatea artiştilor amatori reprezintă astfel un *fenomen nou* în procesul revoluţiei culturale din ţara noastră, proces menit să contribuie activ, pe plan social şi politic, la promovarea ideilor înaintate ale epocii în conştiinţa oamenilor, la educarea gustului lor artistic.

Bineînţeles că problemele artei amatorilor nu pot şi nici nu vor fi discutate cu aceeaşi exigenţă cu care este analizată producţia artiştilor profesionişti.

În majoritatea lor, amatorii de artă plastică sînt oameni ai muncii, de vîrste şi formaţii intelectuale diferite, veniţi în cercurile de amatori din cele mai diverse sectoare de activitate. Era aşa dar firesc ca greutăţile inerente însuşirii mijloacelor de expresie, poticnelile şi şovăielile în fazele muncii artistice să apară mai evident în lucrările şi expoziţiile amatorilor, la un loc cu elanul şi dorinţa lor de afirmare.

Desfăşurîndu-şi activitatea la locul de producţie, artiştii amatori trebuie să oglindească şi să sprijine, în primul rînd, procesul producţiei sau munca în unitatea respectivă. În uzine şi fabrici, pe şantierele de construcţie, în gospodăriile agricole colective, la căminele culturale, cluburile sindicale etc. ei pot să vină în contact nemijlocit cu oamenii muncii, să le cunoască mult mai îndeaproape viaţa, gusturile şi cerinţele spirituale, faptele şi realizările, ca şi acele rămîneri în urmă, moravuri şi apucături învechite, pe care arta lor trebuie să le combată. Caricaturile pe care amatorii cercului plastic al uzinelor « 23 August », le afişează de cîtva timp la Gazeta Uzinei, sînt un bun exemplu de urmat şi pentru alte cercuri.

IOSIF MOLNAR, Afiş

Amatorii nu trebuie să-şi limiteze munca numai la realizarea unor lucrări de pictură, grafică şi sculptură în vederea expoziţiilor. Ei îşi pot dovedi tot atît de bine talentul artistic şi în lucrările de artă decorativă-aplicată, plastică mică, ceramică, încrustaţie în lemn, lucrări în piele, în executarea artistică a gazetelor de perete, fotomontajelor, lozincilor, desenelor satirice şi caricaturilor, a portretelor de fruntaşi în producţie, panouri decorative, în pavoazarea cluburilor şi sălilor de festivităţi, în executarea de machete, decoruri şi costume de teatru, grafice de producţie, etc.

Merită să fie citat în acest sens cercul plastic de amatori de la Combinatul Siderurgic « Gh. Gheorghiu-Dej » din Hunedoara care, în urmă cu 10 ani cînd a luat fiinţă, îşi desfăşura activitatea sub forma unor cursuri de iniţiere a amatorilor în arta decorativă, pentru a putea astfel contribui pe o scară largă la o mai vie şi rapidă agitaţie vizuală în cadrul Combinatului.

Desigur că există şi o serie de cauze obiective, (lipsă de spaţiu, mobilier, instructori) care duc activitatea cercurilor la lîncezeală sau, ceea ce este şi mai grav, la dizolvarea lor. Asemenea cazuri nu pot fi trecute cu vederea, cum este de pildă cel din Întreprinderea Uzinelor « Mao Tze-dun », unde a existat cîndva un cerc plastic, dar care din « motive » inexplicabile, şi-a încetat activitatea, membrii lui fiind nevoiţi să se alăture altor cercuri, departate de locul lor de producţie.

Nu toate cele 11 cercuri plastice de amatori existente în Capitală (altele fiind în curs de organizare), desfăşoară o activitate susţinută. Dintre cele mai active, menţionăm în primul rînd cercul de artă plastică al Casei de Cultură a Sindicatelor din Bucureşti. Luînd fiinţă în anul 1955, cercul şi-a început activitatea cu 27 de membri. În urma acţiunilor de popularizare prin întreprinderi şi fabrici a cercului şi scopului său şi a cooptării de noi talente din rîndurile muncitorilor, numărul de membri s-a dublat. După nivelul lor artistic şi posibilităţile de exprimare, membrii cercului sînt grupaţi în doi ani de studii: anul I — începătorii, anul II — cei avansaţi.

În cadrul lecţiilor practice de atelier, un accent deosebit se acordă desenului realist, executîndu-se lucrări după mulaje în ghips şi schiţe după natura vie şi inertă, fie în atelier, fie în ieşirile la peisaj. Nu sînt neglijate nici cunoştinţele teoretice. După un program elaborat de conducerea cercului, membrii lui sînt iniţiaţi în istoria artelor, anatomie şi perspectivă, indispensabile activităţii lor artistice. În cadrul cercului se practică mai mult genul picturii şi graficii, mai puţin sculptura, arta populară şi cea decorativă. Pentru a se veni în ajutorul amatorilor, se ţin conferinţe cu proiecţii despre arta clasicilor noştri şi arta populară.

Pînă în prezent activitatea cercului s-a concretizat în numeroase manifestări artistice, printre care cităm: organizarea şi amenajarea unor expoziţii, executarea de afişe şi decoruri de teatru pentru Casa de Cultură a Sindicatelor, deschiderea unor expoziţii interne (1956), participări la expoziţii interraionale şi la cea organizată pe oraşul Bucureşti, la expoziţia celui de la al IV-lea concurs de artă populară al artiştilor plastici amatori din R.P.R. (unde, clasîndu-se pe locul I, cercul a fost declarat fruntaş, iar unii membri au primit premii), la expoziţia deschisă în cinstea celei de a 10-a aniversări a Republicii de către Casa de Cultură a Sindicatelor din Bucureşti, la schimbul de expoziţii făcut cu oraşele Reşiţa, Arad, Hunedoara şi Lupeni, în cinstea celui de al IV-lea Congres al Sindicatelor din R.P.R.

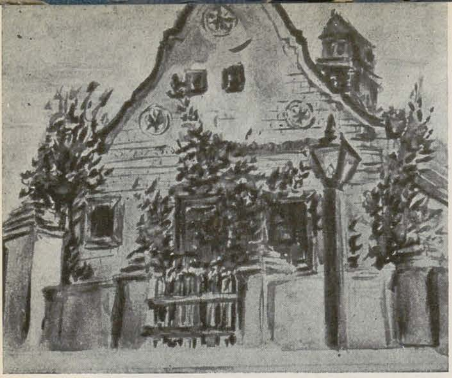
Lucruri asemănătoare se pot spune şi despre cercul amatorilor plastici de la uzinele « 23 August ». Cu sprijinul comitetului sindical de întreprindere, cercul s-a înfiinţat în anul 1956 şi este frecventat în prezent de circa 20 de amatori din cei 35 înscrişi. Şi activitatea

ION MĂRĂCINESCU, Portret de expresie — desen acuarelat

acestui cerc s-a concretizat în deschiderea unor expoziţii individuale şi colective în incinta uzinei, expunerea de caricaturi şi desene la gazeta satirică a uzinei, lucrări publicate în ziarul de uzină. Apoi, prin participări cu lucrări la expoziţiile deschise în parcul de Cultură şi Odihnă în cinstea celui de al VI-lea Festival Mondial al Tineretului de la Moscova, la Casa de Creaţie în cinstea aniversării a 40 de ani a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, la expoziţiile Consiliului Central al Sindicatelor şi Casei Centrale a Creaţiei Populare de la « Casa Prieteniei Romîno-Sovietice » deschise cu prilejul celei de a 10-a aniversări a R.P.R.

Ca o latură specifică, locală, în activitatea acestui cerc de amatori, accentul este pus îndeosebi pe grafică (specialitatea instructorului) însă nu şi pe alte genuri. E foarte util ca amatorii să ştie în primul rînd să deseneze şi să valoreze în alb-negru, dar nu e just ca toate talentele să fie subordonate unui singur gen de artă — şi acesta numai parţial dezvoltat. În ultima vreme însă, cercul şi-a lărgit simţitor preocupările şi în domeniul picturii. Căci din ultima expoziţie deschisă de amatori în cadrul uzinei, s-a relevat o mai evidentă varietate de subiecte şi de tehnici abordate. Din această expoziţie cităm ca făcînd progrese în activitatea lor artistică pe *Ana Constantin*, mecanicul *Nicolae Dincă*, turnătorul *C. Marin*, strungarul *Alex. Saviţcki*, turnătorul tehnician *Venţel Merhaut*, tînărul turnător *Nicolae Aurel*, vopsitorul *I. Găzdaru*.

Recent înfiinţat (n-a împlinit nici un an de activitate), cercul plastic al Casei de Cultură « N. Bălcescu », numără un colectiv de 14 amatori. Acestora li s-au predat, de la început şi indiferent de cunoştinţele pe care le aveau, noţiuni elementare de desen, valoraţie, colorit. Din realizările acestui cerc cităm ca manifestări: o expoziţie deschisă la Casa de Cultură « N. Bălcescu », în cinstea alegerilor de deputaţi ai Sfaturilor Populare, participarea cu lucrări la expoziţia amatorilor plastici deschisă de Casa Creaţiei Populare a Capitalei în sala cinematografului « Înfrăţirea între popoare », executarea, prin concurs în cadrul cercului, a unor decoruri de teatru la piesele: « Tărcat împărat », pentru echipa teatrului de păpuşi a Casei de Cultură « N. Bălcescu », apoi la « Noapte albă » şi « Capra cu trei iezi », participarea la o expoziţie de artă populară deschisă de Casa Creaţiei



RODICA ROŞCULEŢ, Casă din Muzeul Satului — acuarelă

Populare a Capitalei şi Sfatul Popular al Raionului « N. Bălcescu », la Căminul Cultural din Comuna Jilava, apoi realizarea unor portrete de ţărani din localitate şi deschiderea unei expoziţii pentru copii în cinstea zilei de 1 iunie.

Mai anevoios merge munca cu cercul plastic al Complexului CFR « Griviţa Roşie ». Înfiinţat anul trecut, cercul este frecventat doar de vreo zece amatori din cei treizeci înscrişi. Printre amatorii acestui cerc sînt şi oameni talentaţi, care expun destul de des lucrări în expoziţiile colective ale amatorilor. Organele de resort acordă însă prea puţină atenţie muncii acestui cerc, la care oamenii vin totuşi să înveţe.

Despre specificul şi munca amatorilor plastici se mai poate vorbi, exemplificînd-o atît cu realizări cît şi cu neajunsuri, întîlnite şi la alte cercuri din Capitală.

Este vorba în primul rînd de munca de îndrumare a amatorilor. În cercurile la care instructorii s-au folosit de metode demonstrative şi exemple concrete, activitatea plastică a amatorilor a şi început să-şi arate parţial roadele. Astfel în cadrul expoziţiei organizată de Casa Creaţiei Populare a Capitalei, deschisă în cursul lunei iulie în pavilionul C din Parcul de Cultură în vederea stimulării amatorilor pentru Bienala din decembrie, se observă vădite progrese în stăpînirea mijloacelor de expresie, o apropiere mai directă de realitate, de înţelegerea şi oglindirea aspectelor ei noi. Menţionăm în acest sens lucrările: « Peisaj industrial » de lăcătuşul *Gh. Lăiniceanu* (Cercul plastic al Complexului CFR « Griviţa Roşie »), « Grup de pionieri », de *Ana Constantin* şi « Peisaj industrial » de turnătorul *Constantin Marin* (ambii de la Cercul plastic al Uzinei « 23 August »), « Sala ,, Înfrăţirea între popoare " » de elevul *D. Georgescu* (Cercul plastic al Casei de Cultură « N. Bălcescu ») « Portret de expresie » de tehnicianul *Ion Mărăcinescu* (Cercul plastic al Complexului CFR « Griviţa Roşie ») ş.a.

Se ştie însă că amatorul, de multe ori n-are răgazul să adîncească problemele legate de creaţie. El se lasă uneori antrenat să accepte soluţii şi reţete de-a gata, decît să şi le caute singur. Pentru amatorii cercurilor şi cei individuali din raza oraşului Bucureşti, acest deziderat este împlinit într-o măsură de « Studioul artistului amator » de pe lîngă Casa Creaţiei Populare a Capitalei.

Din discuţiile şi analiza lucrărilor prezentate săptămînal şi prin rotaţie de cercuri, amatorii află tot ce-i interesează de la artiştii profesionişti membri ai U.A.P. invitaţi special. Aceste şedinţe de analiză a lucrărilor se dovedesc a fi foarte utile pentru munca practică şi orientarea artistică şi ideologică a amatorului. De dorit şi de recomandat este ca aici să se prezinte toate cercurile, chiar şi cel al Casei de Cultură a Sindicatelor, care din nu ştim ce « motive », ignoră rolul activ al studioului.

În munca de îndrumare şi instruire a amatorilor, o sarcină de mare răspundere revine fiecărui instructor în parte. De felul cum acesta va şti să se apropie de oameni, să-i antreneze în muncă şi să le trezească interesul pentru artă, depind, în bună măsură, şi rezultatele activităţii cercului. Mulţi dintre amatori nu ştiu *cum* şi *ce* să lucreze. Ei au în schimb talent şi bunăvoinţă. De aceea observaţiile la primele lucrări trebuiesc făcute cu multă solicitudine. Instructorul trebuie să fie în egală măsură un teoretician şi un pedagog. Explicaţiile aproximative îi vor ştirbi prestigiul şi autoritatea, vor da naştere neîncrederii în rîndurile amatorilor iniţiaţi.

Instructorul nu trebuie să piardă din vedere că misiunea lui, pe lîngă cea de îndrumător, este şi de a educa şi forma noi oameni pentru societate, capabili să iubească şi să practice mai multe discipline artistice. În cercurile (şi sînt destule) unde pregătirea profesională şi activitatea instructorului lasă de dorit, problema acestuia trebuie privită cu toată seriozitatea de către forurile tutelare, cu atît mai mult cu cît şi din punct de vedere teoretic, cercurile noastre de amatori plastici sînt slab pregătite. Ceea ce se vede dealtminteri şi din lucrările lor. În această privinţă, o vină poartă şi Casa Creaţiei Populare a Capitalei care n-a ajuns încă să întocmească o programă analitică de învăţămînt corespunzătoare, pe baza căreia cercurile să-şi desfăşoare mai sistematic activitatea. Programele existente (diferite la fiecare cerc) n-au o concepţie unitară asupra materialului, iar textul lor nu este tipărit. Ele sînt înjghebate ca simple planuri de muncă, după priceperea şi gustul fiecărui instructor în parte, iar aplicarea lor se face ocazional, în orele practicei de atelier sau în discuţii neorganizate. Neputînd fi totdeauna controlate, în aceste « lecţii » teoretice se pot strecura confuzii şi erori, prejudiciind astfel munca şi educaţia artistică a amatorilor.

Există printre amatorii plastici unii care se pasionează pînă într-atît pentru artă, încît vor să-şi părăsească profesia de bază, pentru a se dedica exclusiv noii pasiuni. Pentru elementele deosebit de talentate din rîndurile amatorilor, porţile institutelor superioare de artă plastică sînt oricînd deschise. Dar acolo unde nu este vorba decît de o iluzie, instructorul e dator să se sesizeze şi să împiedice, din timp, o greşeală. De asemeni, instructorul trebuie să găsească acele metode atrăgătoare de predare care să înlăture fluctuaţia amatorilor, de la un cerc la altul.

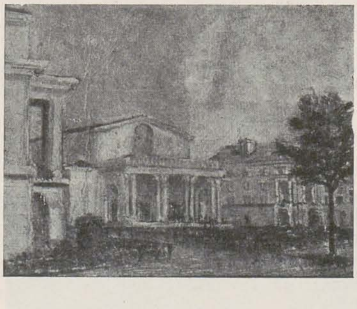
Casa Centrală şi cea Orăşenească a Creaţiei Populare au datoria să intervină activ pe lîngă comitetele de întreprinderi şi instituţii, pentru a le convinge de necesitatea sprijinirii mai substanţiale a activităţii cercurilor de amatori, iar acolo unde nu există, să înlesnească condiţii minime (sală luminoasă, utilaj respectiv şi material didactic necesar studiilor) de înfiinţare.

Activitatea cea mai slab dezvoltată în mişcarea artistică a amatorilor este cea din domeniul artei decorative-aplicate. În această direcţie munca cu amatorii individuali (destul de numeroşi) s-a rezumat la consultaţii periodice, date la sediile caselor regionale de creaţie populară, la cele ale caselor raionale şi la consultaţii prin corespondenţă. Dar rezultatele nu sînt dintre cele aşteptate. E absolut necesar ca printr-o strînsă colaborare, casele regionale şi raionale de cultură să găsească soluţii cît mai bune în vederea organizării în cercuri a amatorilor individuali ce lucrează în ramurile artelor decorative-aplicate. Astfel, pe lîngă fabricile de pielărie, textile, sticlărie, porţelan, prelucrarea lemnului, etc. pot lua fiinţă noi cercuri de amatori, care, prin lucrările lor pot aduce o contribuţie preţioasă la educarea gustului maselor, la valorificarea tradiţiei artei populare, a tezaurului nostru folcloric.

Există metode practice de îndrumare a amatorilor, dintre cele mai necesare şi recomandabile fiecărui cerc. De pildă, vizite la muzee şi expoziţii, discuţii pe marginea operelor create de artişti romîni şi străini, vizionarea filmelor documentare de artă plastică, analiza lucrărilor din expoziţiile amatorilor, schimbul de expoziţii cu alte cercuri din ţară, excursii de studii la monumentele de artă, cunoaşterea revistelor, albumelor şi cărţilor de artă. Sînt puţine cercurile din Capitală care folosesc aceste metode. Acţiunile întreprinse pe alocuri, sînt încă destul de sporadice şi neorganizate. Ele se cer îndeplinite cu multă seriozitate şi cu participarea tuturor membrilor colectivului, care să fie însoţiţi de îndrumători competenţi sau specialişti. De asemeni, este util să se sporească numărul de consfătuiri şi seminarii cu responsabilii cercurilor de artă plastică. Se pot obţine bune rezultate şi prin prelegeri ţinute de specialişti. Şi în această direcţie e de dorit ca tot mai mulţi membri ai U.A.P.— artişti şi critici — să aducă o contribuţie mai activă în munca de instruire şi îndrumare a amatorilor plastici, la efortul lor comun de a îmbogăţi creaţia plastică şi populară. Noi credem că a contribui la opera de culturalizare şi de educare a maselor în spiritul artei, este o datorie de onoare a oricărui artist al vremii noastre.

ANA CONSTANTIN, Grup de pionieri — tuş şi laviu

D. GEORGESCU, Sala « Înfrăţirea între popoare » — ulei



GR. IOSIFESCU, Studiu — ulei

CERCUL AMATORILOR DE ARTĂ PLASTICĂ DIN LUPENI

Cercul amatorilor de artă plastică din Lupeni a fost înființat în ianuarie 1956 și funcționează în localul Clubului sindicatului miner din Lupeni.

Instructorul cercului este Iosif Tellmann, artist plastic de la Cenaclul U.A.P. Petroșani. Cu el am vorbit despre modul de organizare a cercului de amatori și despre succesele realizate. Ne-a povestit cum, în localitatea aceasta, situată într-o regiune cu o veche tradiție revoluționară, unde bineînțeles burghezia nu avea nici un interes să întreprindă acțiuni de culturalizare, nici de cultivare a gustului pentru frumos al muncitorului, s-a ajuns, în anii puterii populare la o vie și susținută activitate pe tărîm plastic.

Cu sprijinul organizației de partid și al comitetului sindical, s-a întreprins atît mobilizarea, cît și asigurarea condițiilor favorabile desfășurării lecțiilor practice și teoretice, rezervîndu-se și spațiul necesar pentru expoziții.

De la 7 oameni, cu cît s-a început activitatea în cerc, numărul lor a sporit după 2 ani pînă la 69, fără a mai ține socoteala de fluctuații.

Sînt 24 adulți, împărțiți în două grupe, după nivelul lor de pregătire. Cei avansați, — fie că au lucrat aci de la înființarea cercului, fie că au terminat școala populară de artă — alcătuiesc așa numita secție « de creație ». Ei lucrează individual, în majoritatea cazurilor acasă și au trecut, atît în pictură cît și în grafică, la compoziție.

Ceilalți, începătorii, nu alcătuiesc nici ei o clasă propriu-zisă; întrucît formația și înclinațiile diferă de la caz la caz, se muncește cu fiecare în parte. Orele de teorie se țin pentru ambele grupe împreună. În program sînt prevăzute, de trei ori pe săptămînă, cîte trei ore (din care una de teorie, în care se predă tehnologie, anatomie, perspectivă și istoria artelor). Sistemul de predare nu este rigid. Se pun întrebări, se limpezesc nelămuririle.

Mi s-au părut semnificative pentru atmosfera ce domnește acolo, cuvintele lui I. Tellmann: « ne stimulăm reciproc ». De multe ori artistului i s-a-ntîmplat, din discuțiile cu cei din cerc și din observațiile lor, să i se dezvăluie nu numai pe ce trebuie să pună un accent deosebit în lecții, dar să întrevadă chiar și modalități de interpretare și de rezolvare plastică mai expresive pentru propriile sale lucrări.

În general se văd roadele muncii celor care au perseverat. Dintre cei avansați, muncitorul topograf *Viorel Vasile* a dat rezultate frumoase în domeniul graficei. A făcut progrese în desen, iar în linogravură a trecut, de la peisaj, la compoziții figurale. Pentru concursul amatorilor pregătea o compoziție, în linogravură, reprezentînd un aspect specific din valea Jiului, și o compoziție în ulei cu tematica grevei din Lupeni.

Ioan Racz, fierar, actualmente activist de partid, pregătește pentru concurs peisaje industriale în acuarelă și afișele « N-am uitat » (împotriva grozăviilor războiului) și « Dați mai mult cărbune » (afiș mobilizator).

Aceștia au dobîndit succese remarcabile și pe plan republican, în rîndul amatorilor. Astfel, la faza finală a concursului din 1956 a fost premiat *Viorel Vasile*, iar *Ioan Racz* în 1957.

Ioan Hai, maistru zugrav, s-a evidențiat în 1957 cu peisaje în acuarelă. Tot cu peisaje se prezintă și acum la concurs.

Gheorghe Guiaș, pictor decorator la uzină, a frecventat școala populară de artă. Face sculptură. Prezintă la concurs o compoziție cu cai.

Dr. Constantin Băianu, medic, lucrează pictură în ulei și afișe în tempera. Pentru concurs a adus un afiș popularizînd întovărășirea.

Printre începători, promit mult doi tineri mineri, abia la sfîrșitul primului an: *Toader Galu* face primele încercări în ulei, în afara orelor de studiu iar *Marcel Schiau* face multe studii în creion; încă n-a îndrăznit să treacă la culoare.

Mai merită să fie menționate: gospodina *Felicia Sculy* și învățătoarea *Profira Miclea*. De asemenea la sfîrșitul primului an de studiu, promit și tinerii ucenici, fii de mineri: *Martin Sereș, Lazăr Hegedüs* și *Ioan Popa*.

Anual, cu prilejul « Zilei Minerului », se organizează expoziții cu cele mai bune lucrări ale adulților din cerc. Expoziția a devenit tradițională și este ca un examen al amatorilor în fața minerilor.

Copiii constituie o grupă aparte. Au fost selecționate cele mai bune elemente din cele trei școli elementare din localitate, cu atît mai multă grije cu cît în școli nu au funcționat profesori cu specialitatea desen.

În cerc lucrează 45 de copii, împărțiți în serii de cîte 10—15. Aproape toți (95%) sînt copii de mineri, ceea ce este de o hotărîtoare importanță în educarea gustului pentru arta plastică a generației ce se ridică.

De altminteri, în cerc este respectat un principiu aplicabil și copiilor și adulților: sînt primiți și cei mai puțin înzestrați, dar dornici să se instruiască; și ei vor învăța să aprecieze valorile artistice, vor difuza mai departe noțiunile deprinse, vor ajuta la combaterea infiltrării — vrînd nevrînd — a influenței mic burgheze (o tendință către idilisme, dulcegării etc.) în predilecțiile unora.

Și cu lucrările copiilor se organizează anual expoziții de « Ziua copilului ». La ultima expoziție (1958) s-au evidențiat: *Maria Crișan, Mihai Ionescu, Dănuț Caceu, Nicolae Naproteanu, Simion Costea*. Gazeta de perete « Arta Plastică », redactată de membrii cercului, înregistrează și comentează evenimentele plastice interesante, ajută la menținerea coeziunii dintre ei și a continuității activității lor.

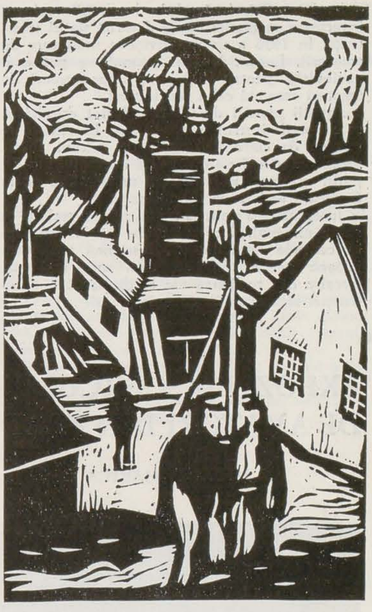
De remarcat — ne mai istorisește instructorul — că amatorii din cerc nu se despart de uneltele lor artistice nici în concediu, ba chiar lucrează mai intens.

Comitetul întreprinderii și clubului înțelege să-i stimuleze pe membrii cercului acordînd premii (casete de pictură, acuarele, planșete, etc.) copiilor, iar adulților le achiziționează cele mai izbutite lucrări. S-au făcut excursii în centre mai mari, pentru vizitarea expozițiilor și muzeelor (în 1956 au fost la București; în 1957 la Timișoara).

În vederea unei mai depline înțelegeri a operelor de artă s-a organizat în cadrul cercului o serie de expoziții (reproduceri) iar cu prilejul comemorării unor mari artiști ca Rembrandt, Luchian, Grigorescu s-au ținut conferințe despre opera lor. Sînt în perspectivă și alte conferințe, care să-i îmbogățească mereu cu alte cunoștințe pe amatorii de artă plastică.

Din ianuarie pînă în mai 1958, cinci cercuri de amatori din țară, printre care și cel de pe lîngă Clubul Miner Lupeni au făcut între ele, prin rotație, un schimb de expoziții cu lucrările amatorilor. Presa a remarcat, la timpul său, succesele cercului de la Lupeni.

Cercul de amatori din Lupeni este deocamdată singurul pe raion și — de ce n-am spune-o? — fala raionului.



SCULY FELICIA, Puțul V la Lupeni — linogravură

RACZ IOAN, « Înmormîntare » (din ciclul 1929), — linogravură

La Petroşani, însă, şi în localităţile minere învecinate ca Petrila (unde datorită slabei insistenţe, în 1956 a sistat activitatea unui cerc de amatori), Lonea, Vulcan ş.a.m.d. se pot crea posibilităţi pentru înfiinţarea unor cercuri de amatori asemeni celui din Lupeni.

Artiştii plastici din Petroşani sînt dornici să se ocupe de instruirea amatorilor. Rămîne să se rezolve de către instituţiile de cultură locale problema găsirii unor localuri adecuate, sau cel puţin a unor săli-ateliere, unde să se poată desfăşura activitatea cercurilor.

Însemnătatea politică a acestora nu trebuie să scape nimănui. Cît mai multe nuclee artistice în centrele muncitoreşti, înseamnă tot atîtea jaloane pentru făurirea unei arte înaintate, izvorîte din realitatea vie şi dinamică a construcţiei socialiste, în chiar inima ei.

I. N.

EXPOZIŢIA CERCULUI DE AMATORI DIN ARAD

de VIORICA MARICA

VARGA ROZALIA, Cutii pirogravate; VÖRÖS DEZIDERIU, Cană în formă de delfin — sculptură în lemn

Cercul de artişti amatori « Ion Andreescu » din Arad a organizat recent o expoziţie de artă plastică şi artă aplicată, în cadrul căreia s-a prezentat un număr impresionant de lucrări. Spontană, manifestarea aceasta izvorîtă dintr-o iniţiativă colectivă ne-a oferit prilejul să remarcăm frecvenţa preocupărilor artistice în mase, de asemenea interesul şi perseverenţa cu care acestea sînt cultivate în orele de răgaz acordate de activităţile profesionale. Ea ridică însă concomitent problema *îndrumării* corespunzătoare a acestor cercuri, nu doar din punctul de vedere al pregătirii tehnice, cît îndeosebi din acela al înţelegerii noilor criterii tematice.

Expozanţii, foarte numeroşi, sînt de toate vîrstele şi de toate profesiunile: muncitori, tehnicieni, medici, meşteşugari, funcţionari. Ei aduc în mod firesc viziuni mai elementare sau mai evoluate, acestea fiind determinate de sfera preocupărilor profesionale şi de gradul de cultură al fiecăruia — imagini mai naive, mai stîngace sau dimpotrivă mai şlefuite. Ceea ce conferă, inevitabil, un caracter neomogen expoziţiei.

De aceea ne simţim cu atît mai datori să subliniem străduinţele acelora, care în ciuda inegalităţii interpretative sau dificultăţilor tehnice nedeplin învinse, se disting printr-o inspiraţie personală, izvorîtă din contactul fertil cu viaţa. În domeniul picturii şi al acuarelei, se remarcă lucrări care aduc accentele sincere ale unor palete proprii, deşi neexperimentate şi avînd încă de luptat cu efortul tehnic. *Nicolae Popp* (metalo-plastician) prezintă peisaje: « Livadă cu meri », « Toamna aurie » şi « Peisaj pe Mureş », respirînd prospeţimi lirice şi frăgezimile de ton ale unei cromatici radioase. Arpegiile sale, deşi imperfect statornicite pe suportul tehnic, ne dezvăluie un autentic sentiment al naturii grefat pe un fond optimist şi elanul exprimărilor sincere, necăutate. *Dr. Gheorghe Csiszár* (medic), expune printre alte lucrări o « Natură moartă cu liliac », care nu este cu desăvîrşire străină de înrîurirea picturilor lui Pallady. Autorului îi lipseşte spiritul sintetic, simţul detaliului semnificativ ce i-ar îngădui să evite prolixitatea în compoziţie. Nesigur în selecţiile coloristice şi în dozajul luminii, *Coloman Jantó* (pictor de firme) este totuşi un interpret sensibil şi destul de atent la problemele perspectivei, calităţi ce îi sînt proprii şi lui *Ladislau Orvos* (pictor decorator). *Gizella Schillinger* (casnică), realizează un « Interior » plin de atmosferă, uzînd de acordul complementar de albastru şi portocaliu, pe care îl neutralizează recurgînd la o gamă complexă de griuri. Se mai disting prin tendinţa de a fi personali: *Ioan Budiu* (pictor de firme), *Octavian Crişan* (vopsitor) şi *Yolanda Rózsa* (funcţionară).

O izbutită realizare grafică îi revine *Dr. Svetolic Teşici* (medic). « Studiul » său este remarcabil prin spiritul de sinteză şi pune în valoare expresivităţile liniare, indicînd o cultură artistică aprofundată.

Deosebit de interesante sînt cîteva piese din sectorul artei aplicate. *Ladislau Biró* (proiectant de textile) prezintă baticuri şi imprimeuri de gust, dînd dovadă de fantezie decorativă. *Rozalia Varga* (muncitoare) şi *Gheorghe Bucurescu* (funcţionar), practică pirogravura pentru ornamentarea unor obiecte în lemn, recurgînd la ingenioase decoraţiuni inspirate din motive populare romîneşti şi maghiare. Lucrările *Rozaliei Varga* atrag atenţia în mod deosebit prin inventivitatea stilizărilor antropomorfe. Dintre sculptorii în lemn, îi amintim pe *Ernest Ujváry* (cioplitor în lemn) şi *Dezideriu Vörös* (cioplitor în lemn la Teatrul de Păpuşi), care realizează obiecte zoomorfe de o mare sugestivitate.

Dr. SVETOLIC TEŞICI, Studiu — desen în creion

Exemplele citate nu epuizează bilanţul realizărilor şi indică existenţa unor talente reale, semnalînd perspectivele ce ar putea fi traduse în fapt în ipostaza unei îndrumări corespunzătoare. Activitatea cercurilor de amatori nu este doar un prilej de depistare a unor noi talente din sînul maselor, ci poate contribui şi la o mai atentă fundamentare a culturii artistice, înlesnind justa înţelegere a obiectivului artistic actual care este o mai hotărîtă abordare, de către amatori, a temelor inspirate din realitatea contemporană şi aici, rolul hotărîtor aparţine şi îndrumătorilor.

DIN ACTIVITATEA CENACLULUI U.A.P. PETROŞANI

S-ar putea spune că istoria cenaclului U.A.P. Petroşani, înfiinţat în 1955, începe, datorită sprijinului acordat de autorităţile locale, cu un an mai devreme decît o menţionează datele oficiale. Preocuparea stăruia încă din 1954 printre studenţii şi absolvenţii Institutului de artă plastică din Cluj, ale căror lucrări au figurat la expoziţia colectivă organizată în acel an în Petroşani. Le lipsea lucrărilor de atunci (şi-au dat seama tinerii expozanţi) ceea ce ar fi fost mai aproape de sufletul minerilor din Valea Jiului: legătura directă cu viaţa acestora.

Astăzi, în jurul cenaclului sînt înmănunchiaţi 10 pictori şi graficieni entuziaşti, care i-au îndrăgit pe cei ce dau ţării «pîinea uzinei». Dragoste şi dorinţă de a-i cunoaşte cît mai bine pentru a-i înfăţişa în munca lor eroică de zi cu zi, gestul tinerilor artişti a găsit ecou într-o atmosferă de avînt constructiv.

Vorbind despre cenaclul din Petroşani, nu-l poţi considera altfel decît un colectiv, într-atît de uniţi se simt artiştii prin năzuinţa comună de a sluji, prin arta lor, poporul, dîndu-i opere izvorîte din viaţa şi munca lui.

În linii mari, tematica cenaclului se orientează, pe de o parte către evocarea trecutului de exploatare şi de luptă al muncitorilor din regiune, trecut despre care încă nu s-a spus totul în artă; iar pe de altă parte, actualitatea îndeamnă către nenumăratele ei aspecte.

Tinerii artişti din Petroşani au depăşit etapa începuturilor, de «aclimatizare», cînd, poate, unii ar fi simţit — asemenea unor copii — nevoia părintelui care să-i mai îndrume.

Responsabilitatea pe care şi-au asumat-o i-a obligat să păşească din ce în ce mai ferm pe propriile picioare, să refuze soluţiile de-a gata, să-şi cîştige o personalitate.

IOSIF MATHYAS — La carierele de piatră — gravură

Faptul că au ales să se stabilească acolo pentru a se afla în însuşi miezul problemelor, excludea de la început ipoteza că ei s-ar mulţumi cu o documentare exterioară, superficială. Potrivnice oricăror încercări de obţinere a unor virtuozităţi formale, frămîntările lor creatoare nu seamănă cu fuga de rutină sau manieră a unor învăţăcei abia ieşiţi de sub tutela profesorilor. Sînt căutări izvorîte ca o manifestare a seriozităţii cu care-şi pun, tinerii aceştia, în primul rînd, problemele conţinutului de idei şi sentimente pe care vor să le exprime.

În preajma « Zilei minerului » din anul acesta, colectivul artiştilor plastici din Petroşani făcea ultimele pregătiri în vederea deschiderii unei expoziţii care să constituie contribuţia cenaclului la cinstirea acestei zile.

Cum expoziţia ar fi fost şi un bilanţ al strădaniilor de a răsplăti încrederea celor care i-au apropiat, au fost alese cele mai reprezentative lucrări, din ultimul timp, ale fiecărui artist în parte.

Mai cunoscuţi publicului sînt cei care s-au afirmat cu lucrări de grafică, cu prilejul cîtorva expoziţii.

Astfel, *Iosif Tellmann* a participat cu linogravuri (« Greva din Lupeni » ş.a.) la expoziţia anuală de grafică din 1956. (La aceeaşi expoziţie au prezentat peisaje industriale în acuarelă şi linogravură *Victor Sylvester* şi *Fodor Kalman*) Tot Iosif Tellmann a expus linogravuri la interregionalele din 1956 şi 1957 de la Timişoara. La concursul Festivalului din 1957 a fost premiat.

În iulie anul acesta a deschis la Lupeni, unde s-a stabilit, cea de a doua sa expoziţie personală, aducînd şi primele linogravuri colorate. Faţă de expoziţia personală din anul trecut, şi-a selecţionat mult mai riguros cele 35 de lucrări prezentate (17 linogravuri, 9 acuarele, 9 uleiuri).

Mai bine decît în acuarele şi uleiuri, urmărim posibilităţile artistului în linogravurile sale, caracterizate prin precizia desenului şi dinamism (« Dans popular »), cu note specifice — fie de gravitate (« Schimbul de noapte »), de măreţie (« Termocentrala »), sau de nobleţe (« Noul stăpîn »), de lirism (« Toamna »), ori de umor (« Carnaval »), alteori moralizatoare (« De ce? », « La cuptor ») ş.a.m.d. — cerute de specificul subiectelor cît se poate de diverse. Artistul ştie să individualizeze tipuri. El redă astfel o nouă semnificaţie unei întîlniri şi unei discuţii prieteneşti între mineri, fapt atît de obişnuit acolo, (« Între mineri »). Pentru a contrasta cu atmosfera apăsătoare, sumbră din lucrările reprezentînd trecutul, în scenele inspirate din actualitate artistul proiectează o lumină optimistă, cu reliefarea albului şi o mai mare supleţe a liniei. În cele mai noi linogravuri ale sale (« Întrecerea tinerilor mineri », « Mîndru de ehipa lui »), pe care le-a destinat Expoziţiei Tineretului din toamna aceasta, sînt evidente progresele realizate în această direcţie.

Talentat desenator şi gravor, *Iosif Matyas* s-a remarcat la expoziţia anuală de grafică din 1957 cu ciclul de şase desene « Viaţa minerilor din trecut ». La expoziţia interregională din 1957 de la Timişoara a prezentat 6 linogravuri (între care « La lucru », « Portretul M.Gy »). La expoziţia personală de la Baia Mare a mai prezentat şi un ciclu ilustrînd balade populare secuieşti. Are în proiect un ciclu de litografii şi linogravuri: « Aspecte de muncă în minele văii Jiului ». Cu deosebire în ultimele lucrări se precizează stilul. Din înfruntarea maselor mari de negru, artistul scoate vibrante efecte plastice sugerînd forţa muncitorilor, monumentalitatea acţiunilor lor.

Victor Sylvester dovedeşte, atît în linogravuri, cît şi în pictura sa, simţ al compoziţiei, echilibrată punere în pagină.

Pentru Expoziţia Minerului a pictat, împreună cu *Fr. Walter*, o compoziţie de dimensiuni mai mari (« Intrarea în mină »), la care, avînd de rezolvat expresivităţi complexe, artiştii au făcut în special studii prealabile de portret. Tot Sylvester a prezentat şi portretul actualului său concetăţean, medicul emerit Lepădatu. Pentru Expoziţia Tineretului din iarnă lucrează la o compoziţie din viaţa minerilor şi la o compoziţie din viaţa « momîrlanilor » (denumire ce s-a dat păstorilor din vechime rămaşi în Paring şi pe înălţimile ce străjuiesc regiunea).

În unele din peisajele sale industriale (acuarele şi uleiuri), realizate într-o gamă de cenuşiuri şi albastruri, *Fodor Kalman* se arată a fi un bun observator al gradaţiilor tonului local. Se desprinde din aceste imagini, parcă, o asimilare cu profunda sobrietate a oamenilor acelor locuri.

Compoziţia în ulei reprezentînd un tînăr miner pe un fundal de şturţ (dealurile artificiale, formate prin depozitarea reziduurilor de la prepararea cărbunelui), realizată în planuri mari, mai aproape de decorativ şi de monumental, este concepută ca un prim tablou dintr-o suită simbolizînd mîndria de a fi miner. Această suită ar fi o replică, totodată, la condiţiile desperate ale minerilor din ţările capitaliste, aşa cum reies ele din impresionantul ciclu « Ţara Minelor » al lui André Fougeron, de pildă.

Pictorul Frederic Walter nu se mulţumeşte cu prospeţimea de notaţie a unora dintre peisajele sale, ci se exercită să-şi diriguiască meşteşugul potrivit sensibilităţii şi viziunii sale optimiste. Compoziţiile în ulei « Din şut » şi « Cosaşii » lasă să străbată încrederea în forţele celor pe care-i prezintă în plină lumină.

Friedei Imling în peisajele în acuarelă, îi sînt proprii armonii delicate, feminin lirice.

L-am lăsat dinadins la urmă pe pictorul *Geza Szilagy*. Ultima lui lucrare « Sub macara », o compoziţie în ulei, vădeşte aceleaşi principii de abordare hotărîtă a tematicii actuale după care se călăuzesc şi ceilalţi membri ai cenaclului.

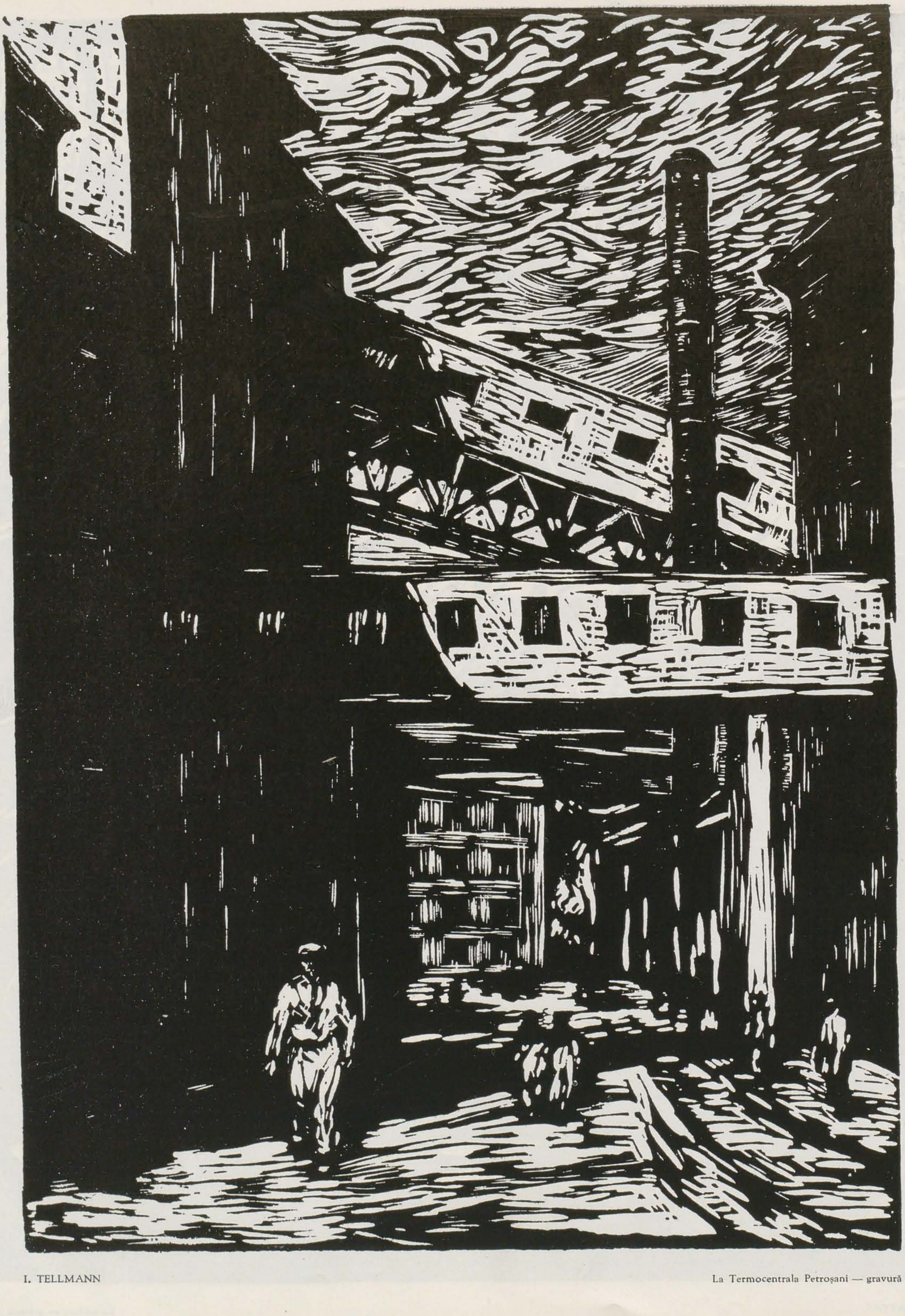
El este cel mai recent venit acolo şi mărturia lui a fost ca o confirmare în plus a ceea ce au resimţit şi ceilalţi. Emoţia încă atît de proaspătă — deşi s-au scurs de atunci cîteva luni — a întîlnirii cu oamenii din valea Jiului, îl făcea să nu obosească repetînd cît de mult îl atrag locurile, cît de mult îi plac oamenii, şi că ar dori să rămînă acolo. N-am să uit bucuria lui şi a celorlalţi, cînd mi-au împărtăşit că vor mai veni şi alţii să înmulţească rîndurile artiştilor îndrăgostiţi de Valea Jiului şi de oamenii ei minunaţi.

Fără să vreau, mi-am amintit de unele « documentări » făcute în grabă şi de acele lucrări executate în fuga . . . penelului, neconvingătoare, lipsite de căldură, străine de ceea ce reprezintă într-adevăr viaţa şi munca poporului. Ar fi de dorit ca entuziasmul tineresc al colectivului artiştilor plastici din Petroşani, să se comunice şi altor artişti. Sînt sigură că el ar fertiliza operele multora din ei.

F. B.

V. SYLVESTER — Spre oraş. — gravură

I. MATYAS — La odihnă — gravură



I. TELLMANN

La Termocentrala Petroșani — gravură

ARTA PLASTICĂ ŞI TELEVIZIUNEA

Artei îi revine astăzi rolul de a face simţită măreţia epocii şi frumuseţea de caracter a omului constructor al socialismului.

Dar arta — după cum spune Marx — necesită un *subiect receptor*, a cărui sensibilitate este supusă unui proces evolutiv.

Mesajul obiectiv al operei de artă se împlineşte nu numai în creaţia porpriu-zisă, ci şi în trăirea subiectivă a aceluia care o contemplă. Primirea acestui mesaj, fiind un atribut al conştiinţei şi sensibilităţii, este în funcţie de gradul de cultură: cu cît sensibilitatea faţă de artă este mai evoluată şi educată, cu atît capacitatea de a o percepe este mai cuprinzătoare.

Expoziţiile de artă plastică, numeroasele muzee, publicaţiile de specialitate, numărul mare al cărţilor de artă (mai multe în ultimii zece ani decît în toţi anii dinainte), filmele documentare şi diafilmele închinate artelor plastice, toate înfăptuite în anii puterii populare, sînt tot atîtea semne ale grijii faţă de cultura poporului, faţă de educarea « subiectului respectiv ».

Tehnica televiziunii vine să îmbogăţească astăzi căile de difuzare ale creaţiilor de artă plastică, mai rodnic poate decît tiparul ori cinematograful.

Expoziţia cea mai frecventată, în Capitală, este cercetată de aproximativ 10—15 mii de vizitatori; cea mai citită carte de artă plastică trece prin 5—6 mii de mîini; — pe cînd o singură emisiune de televiziune, urmărită în intimitatea căminului, este privită chiar şi acum la începuturile ei, de zeci de mii de spectatori!

În aceste împrejurări televiziunea poate declanşa o potenţare masivă a procesului de popularizare a artelor plastice, avînd în domeniul răspîndirii imaginilor de artă aceeaşi funcţie pe care o are radio-ul în domeniul muzicii. Cu ajutorul televiziunii se va accelera considerabil procesul de amplificare a aptitudinilor şi a exigenţei faţă de creaţia plastică, în extensiune şi adîncime, iar operele de artă plastică vor pătrunde în cotidianul vieţii şi vor deveni, asemenea muzicii, elemente indispensabile ale constiinţei omului din noua noastră societate.

Să întîmpinăm deci cu răspundere această nouă şi eficientă modalitate tehnică de popularizare a artelor plastice. Într-o strînsă colaborare a Uniunii Artiştilor Plastici cu conducerea televiziunii trebuiesc organizate emisiuni atrăgătoare, pline de învăţăminte, ştiinţific elaborate, pentru a face cunoscute pe scară largă operele de seamă ale artelor naţionale şi universale.

R. Ş.

PE MARGINEA CRONICII TELEVIZATE

Numărul impresionant de telespectatori — cuvînt de largă deşi recentă circulaţie — urmăresc în ţara noastră, pe ecranele televizorului, jurnale de actualitate, piese şi cronici diverse, între care cronica plastică.

Această cronică plastică televizată trebuie, credem, să aibă un specific aparte. Fără îndoială, ea se adresează unor oameni cu nivel cultural diferit. E necesar deci, să trezească interesul pentru creaţia plastică în cei ce nu au cultivat pînă acum acest domeniu al artelor, să îmbogăţească cunoştinţele celor oarecum avansaţi şi totodată să intereseze pe obişnuiţii expoziţiilor şi albumelor. Dificultăţile realizării unei astfel de cronici — deşi există — sînt mai mult aparente. O cronică bine gîndită, logic construită nu face abuz de termeni tehnici şi nu vulgarizează fenomenul artistic respectiv, deci trezeşte interesul profanului fără a plictisi pe cel iniţiat. Şi dacă e ingenioasă, adică organizează vioi materialul discutat, publicul e cîştigat, oricare i-ar fi nivelul cunoştinţelor.

Să vedem deci, întrucît corespund acestor deziderate, emisiunile plastice ale tinerei noastre televiziuni. În decursul lunii octombrie au fost prezentate patru teleemisiuni plastice. Una, închinată pictorului Ştefan Dimitrescu, alta Expoziţiei de artă revoluţionară ungară, o a treia ne-a făcut cunoştinţă cu cercul de amatori de pe lîngă Casa de cultură a sindicatelor şi cea de a patra a discutat Expoziţia pictorului Octavian Angheluţă.

Urmărirea evenimentului plastic a fost deci promptă. Credem însă că nivelul emisiunilor a fost inegal. Un expozeu bine organizat a însoţit emisiunile închinate pictorului Ştefan Dimitrescu şi Expoziţiei artei revoluţionare ungare (Raul Şorban şi Geta Lungu). Ambele emisiuni, bucurîndu-se de aportul unui text clar şi totuşi nevulgarizator, au întreprins o analiză concretă şi succintă, fără digresiuni literare şi tehnicizări inutile. În special, cronica Expoziţiei ungare a prezentat o imagine deosebit de limpede a caracteristicilor artei poporului vecin. Mai puţin fericite ni s-au părut imaginile vizuale. Pe ecranele televizoarelor s-au oprit pe rînd tablourile analizate. Timpul repartizat fiecăruia ni s-a părut a fi prea lung. O imagine menţinută static pe ecran devine obositoare. Dacă prin această modalitate s-a încercat fixarea detaliilor pe retina privitorilor, s-a procedat greşit. Proiectarea pe ecranul televizorului micşorează aproape întotdeauna dimensiunile reale ale obiectului. Deci e greu de sezisat amănunte într-o proiecţie de ansamblu. Într-un cuvînt, prezentarea vizuală a acelor două emisiuni ni s-a părut greoaie. Cu toate aceste deficienţe, inerente începuturilor, încercările au fost interesante şi fără îndoială trebuiesc continuate şi pe viitor.

Mult mai puţin reuşită ni s-a părut însă emisiunea închinată cercului de amatori de artă plastică de pe lîngă Casa de Cultură a Sindicatelor, deşi am apreciat cum se cuvine iniţiativa televiziunii, care popularizează asemenea manifestări. S-a încercat o înviorare a emisiunii prin renunţarea la modalitatea obişnuită de prezentare, în cuprinsul căreia, apariţiei vizuale a conferenţiarului îi urma mai totdeauna cea a obiectelor discutate. Rezultatul a fost un hibrid de interviu cu cronică plastică. Pe de o parte interviul nu a fost de loc vioi, pe de alta, expunerea prea lungă, întreţesută cu prea multe date, a blocat inutil ecranul. Şi în tot acest timp, pe pînză încremenise chipul instructoarei. Bineînţeles, instructorii merituoşi se cuvin popularizaţi. Ar fi fost însă preferabil ca odată ce instructorul a fost prezentat să ni se arate şi lucrările amatorilor. Acestea, din cauza timpului luat de expozeu, au fost înghesuite spre sfîrşit şi comentate mai mult liric. Totodată am fi preferat ca amatorii aduşi în faţa obiectivului, să ne fi fost arătaţi şi în timpul lucrului.

Ultima emisiune, închinată expoziţiei Octavian Angheluţă (Raul Şorban, Geta Lungu) ni se pare a fi cea mai reuşită. Textul ştiinţific şi clar, a fost susţinut de o imagine vioaie. Obiectivul operatorului s-a plimbat pe suprafaţa cîte unui tablou, apropiindu-se şi depărtîndu-se, concentrîndu-se asupra unui detaliu sau altul şi redînd apoi în final imaginea de ansamblu .Mai mult, redactorii emisiunii au sezisat legăturile existente între un tablou şi altul, firul care le înlănţuie şi au organizat o prezentare legată, curgătoare, unitară. Am avut astfel o imagine rotundă, deplină, nu numai a actualei expoziţii a pictorului Angheluţă ci şi a concepţiilor sale plastice.

Fără îndoială, tînăra noastră televiziune are înaintea sa un drum larg deschis. Pe parcursul acestui drum ea va avea încă mult de învăţat. Ne-am permite să-i sugerăm să încerce a prelua procedee şi de la mai vîrstnicii săi, adică de la cinematografie. S-ar putea găsi, ca în cazul emisiunii închinate pictorului Angheluţă, nenumărate modalităţi de prezentare vie şi interesantă.

Şi apoi, ar fi bine venite emisiunile de popularizare a operelor marilor înaintaşi ai artei plastice de la noi şi universale. Oarecari încercări s-au făcut şi au fost destul de reuşite. Cîmpul de investigaţie în domeniul artelor plastice este uriaş. În vasta operă de culturalizare care se desfăşoară în prezent în ţara noastră, televiziunea are un rol deosebit. Ea poate contribui deopotrivă la ridicarea nivelului cultural al maselor, cît şi la educarea gustului artistic în rîndurile publicului. Mijloc de informare mai complet decît radiodifuziunea, mai rapid decît cinematografia, televiziunea poate fi un excelent propagandist al artei în rîndurile poporului.

ION CÎMPEANU

DOCUMENTARUL «ŞTEFAN LUCHIAN»

Pentru a analiza un film trebuie să ne oprim asupra elementelor care au concurat la realizarea lui: scenariu, regie, comentariu, imagine şi muzică, toate fiind legate şi subordonate concepţiei regizorale. În cazul de faţă scenariul şi regia sînt semnate de Nina Behar, filmul constituind primul său contact cu publicul.

Comparînd acest film cu primul documentar artistic romînesc, făcut cu ani în urmă de Ion Bostan şi închinat lui Nicolae Grigorescu, sezisăm, încă de la primele imagini, că pe cînd Ion Bostan a întocmit o monografie contrasă a lui Grigorescu, Nina Behar s-a încumentat în domeniul mult mai dificil al eseului. Majoritatea biografilor şi criticilor lui Luchian au accentuat asupra tragismului existenţei sale. Prin această prismă l-a privit şi Nina Behar, căutînd să arate raportul dintre suferinţa fizică şi morală a pictorului şi reflectarea acestei suferinţe în opera sa. Martirajul lui Luchian, căci acesta ar putea fi subtitlul documentarului, este urmărit pe parcurs de regie şi susţinut prin glasul comentatorului. Textul scris cu multă fineţe, pondere şi gust, denotînd o înţelegere precisă a punctului de vedere regizorul, este semnat de Dan Hăulică.

În primele planuri, prin cîteva copii executate după maeştrii străini sau chiar cu ajutorul unor opere de Luchian în care sînt evidente influenţe ale pictorilor francezi (Manet şi Toulouse Lautrec) sau ale lui Grigorescu, regizoarea intră în subiect, familiarizîndu-ne, în cîteva clipe, cu acea perioadă în care Luchian căuta să-şi formeze o viziune personală fără să se poată încă desprinde de exemplul maeştrilor de seamă. Ideea a fost fericită şi bine exemplificată. De acum înainte se va perinda prin faţa spectatorilor opera pictorului redusă la unele lucrări mai de seamă ca de pildă « Cheful » sau la perioadele caracteristice activităţii sale: « 1907 », « Brebu », « Moineşti », şi, din ultima perioadă, cîteva portrete şi mai ales multe flori. Prin judicioase mişcări de aparat, aproape nici un tablou nu este prezentat static. Fragmente, detalii, priviri de ansamblu sînt mijloace cinematografice care conferă operelor o dinamică deosebită şi totodată îl fac pe spectator să înţeleagă că nu parcurge un album cu reproduceri colorate. Mai mult decît atîta, atunci cînd se vorbeşte de « Brebu », pînza lui Luchian este suprapusă însuşi peisajului pe care îl reproduce şi avem astfel impresia netă a unei transpuneri ce se petrece chiar sub ochii noştri.

În general lucrările care au fost filmate sînt bine alese. Prezentarea este făcută pe criteriul cronologic, cu puţine intervertiri cerute de compoziţia regizorală. Socotim necesare numai cîteva rezerve asupra alegerii unor lucrări de interes minor din punct de vedere al realizării plastice, dacă nu şi din cel al interesului tematic (« Ţărancă torcînd », « Copil aşezat », etc.).

Filmul este punctat prin apariţia, de mai multe ori, a portretului lui Luchian sau, ca să fim mai precişi, numai a ochilor săi. Concepţia regizorală a fost interesantă, dar repetarea ei îi scade din importanţă transformînd-o într-un fel de « cul-de-lampe » care marchează sfîrşitul capitolelor. În special imaginea lui Luchian privind printr-o fereastră acoperită de stropi de ploaie apare nu numai excesiv de căutată, dar chiar melodramatică.

Urmărind felul de a lucra al lui Luchian, modul în care aşternea pe pînză culoarea, regizoarea se opreşte în repetate rînduri asupra unor detalii din tablouri, mărindu-le nemăsurat de mult. Punctul său de vedere este bun, numai că, insistîndu-se prea mult asupra acestor detalii, spectatorul pierde imaginea de ansamblu a tabloului căruia îi aparţine detaliul şi are impresia că se află în faţa unor picturi abstracte. Pentru a nu ajunge la acest rezultat, detaliile, o repetăm, foarte interesante, ar fi trebuit să fie mai scurte şi împrăştiate de-a lungul filmului, iar nu grupate în jurul a două sau trei tablouri.

Secvenţele cele mai dificil de realizat, şi mai discutabile, ni se par acelea unde regizoarea părăseşte domeniul propriu-zis al picturii lui Luchian pentru a încerca reconstituiri legate de viaţa sa. Carul cu boi în care mergea pictorul pentru ultima oară la Brebu nu este rău ales, ca idee, dar rupe filmul introducînd un prim element străin fără să aducă în schimb un real aport plastic. Nereuşită a fost deasemenea şi secvenţa care a încercat să reediteze vizita lui Enescu la pictor, episod important tocmai prin simplitatea şi naturaleţea întîlnirii celor doi mari artişti. Cîteva clipe auzim acordurile viorii lui Enescu în timp ce în cameră, pus în mişcare de aparatul de filmat, are loc un colocviu între bustul lui Luchian de Paciurea, un amoraş de bronz reflectat într-o oglindă, un hermes de porţelan şi un personaj costumat din secolul al XVIII-lea. Scena are un aer grotesc şi, ceea ce este mai grav, inutil.

Încercarea de a reconstitui buchetele de flori pe care le-a pictat adesea Luchian nu a fost nici ea uşor de realizat. Regizoarea utilizind vasul sau cana pictorului şi aşezînd florile cam în felul în care apar ele în tablourile sale, a reconstituit motivul; dar de la motiv la tablou este o depărtare imensă. Dacă prin aceste imagini a voit să demonstreze că, respectînd coordonatele modelului, pictorul le topea în concepţia sa plastică, atunci totul este justificat. Dacă însă s-a urmărit suprapunerea dintre motiv şi rezultantă, atunci lucrul este hazardat.

Lăsînd la o parte toate aceste obiecţii de amănunt şi revenind la film în ansamblul său, considerăm că sîntem în prezenţa unei reuşite a documentarului romînesc. Faţă de filmele anterioare el constituie un pas înainte, în primul rînd datorită unei concepţii regizorale inteligente şi adecuate subiectului ales. Cu cîteva neînsemnate excepţii, culoarea este fidelă şi lucrările foarte bine filmate. Colaborarea dintre regizor, operator, comentator şi muzică — compusă de Tiberiu Olah — s-a dovedit fructuoasă. În ansamblu, în ciuda dificultăţilor pe care le prezintă acest gen, după cum am spus, al eseului cinematografic, filmul este închegat, elocvent şi de un susţinut nivel artistic.

RADU IONESCU

LIVENII LUI ENESCU

Cinematografia romînă, încă la începuturile ei, a izbutit să dea cîteva documentare de scurt metraj, nu lipsite de calităţi; ne referim îndeosebi la filmele monografice *Grigorescu*, (1945), *Aman* (1957) şi *Luchian* 1958). *)

Regizorii au încercat să capteze şi să oglindească personalitatea şi specificul operei fiecărui artist printr-o succintă selecţie a lucrărilor şi prin prezentarea peisajului în care au trăit aceşti mari ctitori ai picturii romîneşti.

Datorită reflectoarelor şi obiectivului cinematografic — care se substituie de multe ori într-nu chip avantajos ochiului — am putut vedea pentru prima oară, foarte de aproape, frumuseţea şi prospeţimea picturii murale de la mănăstirea Agapia. Ni s-au relevat în aceeaşi măsură subtilităţile cromatice ale paletei lui Luchian văzută în « gros plan », ca printr-un uriaş microscop, şi am putut intra în intimitatea căminului lui Theodor Aman şi în atmosfera romantică a epocii sale.

După aceste interesante şi revelante incursiuni pe meleagurile artei plastice — de o altă concepţie şi factură decît a filmelor apusene închinate lui Leonardo, Maillol sau Pablo Picasso — regizorul Ion Bostan s-a încumetat şi pe tărîm muzical, căutînd să evoce locurile natale ale lui George Enescu; aşa dar un film axat în primul rînd pe sunete, pe care paleta cinematografistului trebuie « să le echivaleze cu tuburile de culori din mîna unui pictor » **).

Fireşte că nu ne vom ocupa aci de latura muzicală a Livenilor lui Enescu, deşi muzica descriptivă a genialului artist ar fi putut ilustra pas cu pas diversele secvenţe ale filmului, contopindu-se şi sincronizîndu-se cu acestea. În montajul muzical nu s-a folosit însă nimic din complexa operă a lui Enescu, în afară de popularele *Rapsodii* şi de un tumultuos fragment din Oedip, plasat « deplasat » tocmai cînd compozitorul, într-unul din cele mai plastice şi emoţionante scene ale filmului, cînta o sonată la pian...

Imaginea plastică lasă de asemeni de dorit. Regizorul şi operatorul ne-au dat un tehnicolor cu un pronunţat aspect turistic de tipul « Romîniei Pitoreşti » de odinioară, cu unele neaşteptate accente geografice, ba chiar economice, în loc să ne dea un film legat de priveliştile ce au generat creaţia lui George Enescu, şi a cărui paletă sonoră se găsea cu prisosinţă în *Suita sătească*, în *Impresii din copilărie*, *Sonata treia în stil popular* şi altele.

Peisajul molcom moldovenesc ne-a fost înfăţişat într-o crudă lumină de amiază, cu supărătoare contraste de umbră şi de soare, în secvenţe inexpresive şi şablonarde.

Scenele nocturne, în mod vizibil filmate ziua, sînt de o banalitate întrecută doar de primele planuri cu mere şi prune care în loc să sugere poezia livezii unde Enescu şi-a petrecut copilăria, dau penibila impresie a unor etalaje de reclamă.

Imaginea drumului de la Liveni străjuit de « plopii ce se duc, se duc la nesfîrşit »!!. este statică şi încremenită ca într-o fotografie, în loc de a fi acel drum viu, străbătut de copilul care în 1888, la şapte ani, pleca spre Viena pentru a ajunge la Paris şi a cuceri apoi lumea. Simbol al drumului vieţii — imaginea s-ar fi putut înlănţui, prin supraimpresiune, cu aleea de copaci cu crengile desfrunzite din cimitirul Père Lachaise, unde odihneşte trupul marelui muzician romîn.

Imagini poncife de carte poştală ilustrată (lanţuri de munţi, lanuri, pajişti cu turme, plaiuri şi rîuri) rezolvate într-o cromatică siropoasă, sînt alternate cu scene întîlnite şi în filmele *Grigorescu*, *Aman* sau *Ciocîrlia* (focuri aprinse pe cîmp, siluetele copiilor ce se îndepărtează pe un drumeag, ori chipul băieţelului ce priveşte prin fereastră), toate acestea nefiind de natură să sporească calitatea artistică a filmului; după cum nici chipul diblarului nu evocă figura lăutarului de altădată, a lui Neculai Chioru din copilăria compozitorului.

Livenii lui Enescu, care ar fi putut aduce o preţioasă contribuţie a cinematografiei romîne în cadrul « Festivalului internaţional muzical George Enescu » din septembrie 1958, reprezintă un sensibil regres calitativ faţă de documentarele artistice anterioare.

P.A.

---

*) La care trebuie să adăugăm excelentul comentar cinematografic al tabloului lui Bruegel „Uciderea pruncilor“ aflat la Galeria de Artă Apuseană a Muzeului R.P.R.

**) I. Zakrevski, *Imaginea sonoră* — „Iscusstvokino“ 11, 956 (cf. Film. 1957).

SCRIITORI DESENATORI

Puţini sînt cei ce ştiu că, alături de mînuirea condeiului, unii dintre scriitorii lor preferaţi au avut şi pasiunea desenului, iar alţii au fost, chiar cu penelul, sensibili tălmăcitori ai vieţii.

Astfel, *Puşkin* desena ore întregi pe marginea manuscriselor sale, caricaturi de ale sale şi ale prietenilor sau ale adversarilor săi, un adevărat « jurnal grafic », cum a spus un biograf al poetului.

Despre *Gogol* mulţi nu ştiu că înainte de a se consacra literaturii, a vrut să facă pictură, iar coperta la prima ediţie a « Sufletelor moarte » şi-a conceput-o şi desenat-o singur.

În convingerea că omul îşi poate însuşi orice cunoştinţe, *Goethe* a practicat multe tehnici ale artei plastice, pentru a ajunge totuşi, în cele din urmă, să-şi recunoască insuficienţa darului înnăscut, şi să mărturisească singur că a pictat « aşa cum alţii fumează ». Pictura a exercitat însă o influenţă serioasă asupra concepţiilor sale estetice.

Alfred de Musset, a făcut şi desen umoristic şi copii după gravuri ale lui Goya, care i-au atras aprecierile lui Delacroix.

Un scriitor englez, care dacă s-ar fi consacrat exclusiv artei plastice ar fi aparţinut şcolii lui Hogarth, a fost *William Makepeace Thakeray*. El şi-a ilustrat singur numeroase romane şi a lăsat desene satirice şi caricaturi pentru copii, aflate azi la British Museum.

Hans Christian Andersen, fermecătorul povestitor pentru cei mici, a fost un adevărat magician al foarfecilor, cu care mîinile sale enorme, dar foarte îndemînatice, decupau uimitor de repede din hîrtie o a doua lume de basm.

« Imaginile, unica, singura mea pasiune », spunea *Baudelaire*, care şi-a făcut nenumărate autoportrete în creion şi în peniţă şi portrete ale prietenilor săi, printre care un interesant portret al lui Daumier.

Victor Hugo a început să deseneze după vîrsta de 30 ani. A lăsat aproape 500 de desene şi laviuri de efecte neaşteptate, în contraste puternice de alb şi negru, în majoritate peisaj, denotînd o extraordinară acuitate a observaţiei. Desenele sînt replici ale poemelor sale iar uneori sînt chiar prima modalitate de exprimare, opera scrisă cristalizînd abia ulterior gîndurile poetului.

Poetul francez *Arthur Rimbaud*, care a murit la 37 de ani, părăsise literatura la vîrsta de 19 ani, şi singura bucurie îi era desenul prin care fixa tipuri diferite de oameni şi peisaje ale Abisiniei, unde a locuit mulţi ani.

Talentat desenator a fost şi scriitorul spaniol *Federigo Garcia Lorca*, ilustrator al propriilor sale poeme, cu vederi panoramice ale Grenadei. El obişnuia să ofere prietenilor desene colorate naiv şi să-şi ornamenzete iscălitura pe scrisori cu elemente stilizate, în care predomină obsesiv, flori, clopoţei, perdele, luna maură şi picături de sînge.

Contemporan şi prieten cu el, poetul spaniol *Rafael Alberti* a debutat prin pictură. În 1954 a publicat un volum cu desene în culori « Poeme lirice interpretate grafic ».

Maiakowski a fost şi pictor şi caricaturist. În timpul Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie a executat 3000 de desene satirice mobilizatoare. Abecedarul său ilustrat a avut un succes răsunător. Şi-a desenat singur costumele şi decorurile la piesele pe care le-a scris şi în care a şi jucat.

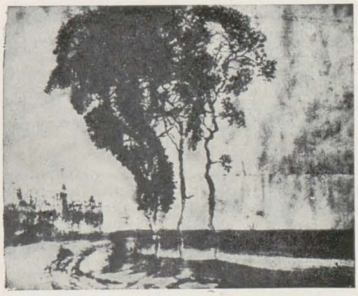
Jean Cocteau a contribuit de curînd cu cinci picturi murale în frescă la restaurarea şi îmbogăţirea interiorului unei capele franceze a Sf. Petru, din secolul XIV, pe litoralul mediteranean. Şi ceea ce e mai interesant şi mai puţin respectuos pentru sfinţii pereţi ai capelei, stilizările acestor picturi par a fi o replică grafică a poemelor sale.

LEV TOLSTOI, Desen la nuvela „Hadji Murad"

RABINDRANATH TAGORE, Durerea s'a potolit

Ţara Gangelui ne oferă unul din cele mai interesante cazuri. În 1928, la apogeul carierii sale, poetul laureat al Indiei, *Rabindranath Tagore*, la vîrsta de 67 de ani, a avut deodată revelaţia picturii. Din acel moment, poetul, a cărui vastă cultură îi dezvăluise de mult toate secretele artei orientale şi a celei occidentale, a abandonat din ce în ce mai mult literatura, pentru a lăsa la moartea sa 2000 de desene în cerneală, de o rară frumuseţe.

FEDERIGO GARCIA LORCA, Desen



VICTOR HUGO, Peisaj

A. S. PUŞKIN Desen pentru „Călătorie la Erzerum"

Şi în sfîrşit, credem că definim şi mai bine trăsăturile marelui *Lev Tolstoi* dacă arătăm că, fără a fi fost un mare desenator, a avut o nemărginită dragoste şi sensibilitate pentru exprimarea prin imagini. Tolstoi a făcut crochiuri foarte interesante pentru romanul « Război şi Pace » şi a ilustrat pentru copiii săi un admirabil abecedar şi un roman de Jules Verne.

A. V.

R E C E N Z I I

ADINA NANU
«D Ü R E R»*)

Dacă din istoria artei plastice germane ar trebui aleasă opera unui singur maestru care să o reprezinte în întregime în ceea ce a avut mai preţios şi mai personal, numele lui Albrecht Dürer s-ar impune firesc — afirmă de la începutul monografiei pe care o închină acestui artist, Adina Nanu. Să vedem întrucît se valorifică în cursul lucrării această afirmaţie, de altfel pe deplin valabilă.

După o scurtă introducere ce caracterizează coordonatele operii lui Dürer, schiţînd condiţiile istorice, politice şi artistice care i-au determinat limitele şi extinderea, Adina Nanu trece la expunerea propriu-zisă. « Povestea lui Albrecht Dürer începe aproape de noi, în regiunea Crişurilor, acolo unde şerpuieşte. . . » Şi Adina Nanu adoptă tonul unui povestitor. Un povestitor va depăna firul vieţii lui Dürer, istorisind întîlniri, legături şi întîmplări, amintind în funcţie de ele gravuri şi tablouri. Formula adaptată de autoare are avantajele şi dezavantajele ei. Dacă pe de o parte facilitează lectura, familiarizează cititorul cu viaţa artistului şi chiar cu opera sa, pe de altă parte această familiarizare rămîne destul de superficială deoarece tonul adoptat de autoare nu permite intrarea în detalii precise, ştiinţifice. Adina Nanu a ştiut să evite stilul greoi, didacticismul sau verbozitatea unora din precedenţii autori publicaţi în colecţie. Ni se pare însă că timorată de inerentele dificultăţi ce le ridică o explicitare ştiinţifică, le-a evitat cu prea multă uşurinţă.

Să exemplificăm:

Încă din introducerea ce fixează coordonatele epocii şi personalităţii artistului, Adina Nanu arată pe bună dreptate, că pe de o parte «. . . Dürer dezvoltă viziunea artei noi a Renaşterii. . .» şi pe de altă parte « . . . cunoaşte însă şi aprigа luptă sufletească a gînditorului din epoca Reformei. . .».

În primul rînd, credem că pentru înţelegerea adîncimei operei lui Dürer specificul Renaşterii şi reformei germane ar fi trebuit analizat mai pe larg şi nu în treacăt, aşa cum o face Adina Nanu. Apoi, ni se pare că deşi autoarea a studiat amănunţit influenţa exercitată de renascentiştii italieni asupra maestrului din părţile de nord ale munţilor Alpi şi frămîntările ce i-au pricinuit Reforma, nu reuşeşte să plasticizeze înrîurirea exercitată de aceştia asupra operei lui. Şi aceasta, repetăm, nu fiindcă nu ar fi înţeles-o, ci fiindcă a adoptat, odată cu tonul, şi sentimentele unui povestitor ce nu vrea să-şi încarce povestirea cu detalii inutile.

Vorbind despre roadele primei călătorii a artistului la Veneţia, Adina Nanu ne spune că « . . . în anii următori ele (lucrările sale — n.n.) au un aspect mai larg, plastic. . .», că Dürer începe să fie preocupat de nud şi peisaj. Toate acestea sînt foarte adevărate. Dar întrucît sînt revoluţionare aceste preocupări în plastica germană de atunci, autoarea nu ne spune. Nu ne explică că desenînd nuduri după natură, că aplecîndu-se asupra omului, Dürer rupe cu o tradiţie. Nu ne arată că pe această cale au existat înaintaşi, că Dürer a rupt lanţurile pe care alţii au încercat înaintea lui să le zguduie.

La fel se petrec lucrurile cu relatarea călătoriei făcute de către artist în Italia, la maturitate. Autoarea încearcă să sugereze prin anecdotică influenţa exercitată asupra lui Dürer, matur, de maeştrii italieni. Atinge în treacăt « echilibrul» şi « amploarea» cîştigată de arta sa, dar nu defineşte exact în ce a constat acest echilibru şi această amploare.

* Adina Nanu: „Albrecht Dürer", Editura de Stat pentru Literatură şi Artă 48 p. + 41 reprod. Lei 10.

Dacă influenţa exercitată de Renaşterea italiană asupra lui Dürer este totuşi uneori concretizată, detaliată în cîte o gravură sau într-un tablou, înrîurirea Reformei este cu totul insuficient explicată: « Nu se cunosc legăturile lui Dürer cu Reforma şi cu războiul ţărănesc german, ele trebuie să fi existat însă fără îndoială de la început». Pentru a dovedi aceste legături, Adina Nanu pomeneşte darurile trimise lui Luther, prietenia cu umaniştii din Nürenberg, proscrierea ucenicilor artistului. Trecînd la dovezile artistice ale legăturilor pictorului cu Reforma şi războiul ţărănesc, autoarea descrie « Proiectul de monument al ţăranilor învinşi» şi « Cei patru apostoli». Ambele opere, răsunetul lor sînt insuficient analizate. Am fi dorit să se explice pe larg cititorului atît îndrăzneala proiectului de monument cît şi dezamăgirea şi durerea batjocoritoare cuprinsă în el, am fi dorit să se detaileze semnificaţia textului ce a însoţit pe « Cei patru apostoli». Adina Nanu se mărgineşte cu privire la acest ultim tablou, să amintească că textul a provocat interpretări contradictorii. Procedeul aplicat nu odată în cursul lucrării (la fel procedează autoarea vorbind despre «Melancolie») ni se pare injust. Obscurităţile se cer lămurite, nu evitate.

Repetăm, Adina Nanu are cunoştinţe temeinice şi le redă curgător. Am dori însă să nu se lasă oprită de piedici aparente, să nu sacrifice de dragul unei fraze limpezi o explicaţie ştiinţifică. Fiindcă atunci cititorul îşi dă seama că deşi a parcurs cu uşurinţă un text care i s-a părut clar, a rămas cu multe probleme nelămurite.

ELEONORA COSTESCU
«C A R A V A G G I O»*)

Trebuie menţionat de la bun început că studiul « Caravaggio» semnat de Eleonora Costescu dovedeşte ampla documentare a autoarei. Mai mult, sursele informative nu au fost cercetate « tale-quale» ci asimilate, au servit drept suport unei concepţii sintetizatoare. Şi totuşi, deşi autoarea pomeneşte des despre « acţiunea înnoitoare» sau « concepţia revoluţionară» a picturii caravaggiene, nici una, nici alta nu se conturează suficient de clar din studiul apărut în colecţia« Maeştrii artei universale».

Adevărul e că, aplecîndu-se cu precădere asupra aspectelor de virtuozitate aflate în pictura lui Caravaggio, încercînd să lămurească meşteşugul lor, Eleonora Costescu a devenit victima unui anume tehnicism. În consecinţă, sub noianul amănuntelor cu privire la culoare, lumini şi umbre, analiza conţinutului uman al tablourilor se pierde, părînd uneori un simplu pretext. Fără a cere unui cercetător să se rezume la descrierea lirică a subiectului unui tablou, credem că analiza conţinutului său trebuie să fie predominantă, şi numai în funcţie de ea să fie întreprinsă analiza mijloacelor tehnice care l-au servit. Nemenţinînd acest echilibru, studiul Eleonorei Costescu lasă adeseori în umbră faptul că pictorul Caravaggio a luptat împotriva academismului postrenascentist.

Hipnotizaţi de cuceririle Renaşterii, urmaşii marilor maeştri au uitat că viaţa merge înainte. În loc să observe ce se petrece în jurul lor, să încerce să aprofundeze concepţiile înaintate ale marilor artişti ai Renaşterii, să le desăvîrşească tehnica, s-au mulţumit să-i copieze. Rezultatele au fost imitaţii sterpe, sterile, devenite repede dogmatice şi academice. Or, Caravaggio în operele sale a urmărit să introducă viaţa înconjurătoare, să laicizeze temele impuse prin tradiţii. Adeseori autoarea menţionează, ca de exemplu atunci cînd îl citează pe Bellori, că tabloul « Sfîntul Matei şi îngerul» a fost refuzat de cei ce-l comandaseră deoarece sfîntul e înfăţişat cu « picioarele grosolane expuse în faţa spectatorilor». În loc să explice cît de revoluţionară era înfăţişarea acestui Sfînt Matei pentru epoca lui Caravaggio, autoarea se pierde şi aci în nenumărate consideraţii tehnice, care sfîrşesc prin a copleşi semnificaţia profundă a tabloului. Cititorul ajunge astfel, de-a lungul studiului, împotriva intenţiilor autoarei, să bănuiască că pictorul s-ar fi revoltat împotriva academismului postrenascentist îndemnat de inovaţiile tehnice — umbre şi lumini — pe care voia să le introducă. Or, aceste inovaţii au fost doar rezultatul firesc al concepţiilor sale realiste.

Din aceeaşi supra-accentuare tehnicistă, Caravaggio apare din monografia Eleonorei Costescu ca un izolat de epoca sa, ca un om oarecum în afara ei. Mai mult, deşi autoarea pomeneşte marile spirite gînditoare ce i-au fost contemporane, nu încearcă să demonstreze legăturile existente între ele şi Caravaggio. Ar fi fost de dorit să se insiste asupra influenţei exercitate asupra pictorului de arderea lui Giordano Bruno, întemniţarea lui Tomaso Campanela sau învăţătura lui Galilei. În acest mod s-ar fi evidenţiat ambianţa în care s-a format personalitatea pictorului, s-ar fi plasticizat astfel infinit mai mult coordonatele personalităţii sale decît prin descrierea amănunţită a certurilor de stradă la care el a luat parte şi asupra cărora studiul se opreşte.

Ni se pare în consecinţă că Eleonora Costescu nu a reuşit să echilibreze suficient de ştiinţific cunoştinţele multiple şi solide ce au servit drept bază monografiei discutate.

M. POPA

* Eleonora Costescu: Caravaggio, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă 62 p. + 36 reprod. Lei 12.

DIN ACTIVITATEA MUZEULUI BRUCKENTHAL

In cadrul cercetărilor monografice de teren întreprinse recent de secţia de artă populară a Muzeului Bruckenthal, în Mărginimea Sibiului, la care a luat parte şi un colectiv de specialişti din Bucureşti, s-a studiat, mai în deaproape arta populară din această zonă etnografică şi în special pictura murală religioasă. După investigaţiile de pînă acum, cea mai veche pictură din Mărginime ar fi cea din biserica de lemn din Poiana Sibiului. Ea datează din 1766 şi se datoreşte lui *Simion Zugravu Oprovici* din Craiova. Iconostasul a fost pictat de un alt zugrav, *Constantin*. Un alt nume de zugrav de la sfîrşitul secolului XVIII, *Ion Rodeanu*, a fost descoperit pe pictura exterioară a bisericii din comuna Tilişca. Au mai fost identificaţi şi doi iconari pe lemn, *Constantin Boghină*, născut în Braşov, locuitor în Poiana şi *Vasile Munteanu*, zugrav din Sălişte. Ultimii doi au pictat şi unele troiţe zidite care nu se găsesc decît în această regiune. În comuna Jina a fost descoperit un monument unic de artă populară. Este vorba de o mică « chilie » din lemn (un fost ossuar) poreclită de cercetători « capela sixtină din Jina », al cărei interior boltit a fost pictat în tempera la 1827 de *Simion Zugravu*, vestitul iconar pe sticlă din Iaz. Arta acestor modeşti dar pitoreşti zugravi, proveniţi din pătura ţărănească, stă sub influenţa centrelor artistice din Ţara Romînească şi se caracterizează prin introducerea unor motive laice, inspirate din viaţa de toate zilele a ţăranului romîn. Astfel, în biserica din Jina, craioveanul Simion Oprovici a pictat ţărani cu căciulă şi pălărie cu borul scurt, caracteristică regiunii acesteia din Ardeal, iar în bisericile din Tilişca şi Sălişte, unele personaje feminine sînt costumate cu ii şi cătrinţe, jucînd hora.

T. IONESCU

SIMONE MARTINI, Cimabue, Giotto și Tadeo Gadoli — detaliu din fresca „Triumful Bisericii" — Capela Degli Spanioli, Biserica Santa Maria Novella, Florența

ALEXANDRA BĂRCĂCILĂ: « CIMABUE » *)

Monografia Alexandrei Bărcăcilă, apărută recent la E.S.P.L.A. în colecția « Maeștrii Artei Universale », monografie închinată pictorului Cimabue, întrunește majoritatea calităților cerute unui studiu destinat popularizării. Informația științifică e riguroasă, fără să fie aridă, asociațiile (poate prea multiple) și referirile ușurează înțelegerea și asimilarea materialului, Crezul artistic al pictorului, caracteristicile artei sale, mijloacele tehnice ce au servit-o sînt arătate limpede, fără să sufere însă simplificări didactice.

Date sigure în privința vieții lui Cimabue sînt puține. La apariția lucrării lui Vasari « Viața celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți », trecuseră trei sute de ani de la data aproximativă a nașterii pictorului. Comentatorii orali îi atribuiseră între timp nu numai diverse mici întîmplări, precum întîlnirea cu Giotto păstor, dar și opere ale contemporanilor sau elevilor săi.

Dispunînd de puține date controlabile, Alexandra Bărcăcilă cercetează faptul probabil, eliminînd improbabilul, caută semnificația legendei în funcție de epoca ce a zămislit-o. Profilul pictorului se conturează într-o Florență încă în plin Ev Mediu, dar lăsînd să se întrevadă zorile Renașterii (Dacă expunerea condițiilor sociale, politice, economice ale cetății florentine ar fi fost mai puțin amplă, studiul ar fi cîștigat în echilibru. Dorind să clarifice atmosfera în care s-a format pictorul și totodată elementele ce i-au alcătuit arta, autoarea acordă prea mult spațiu vieții cetățenilor florentini, schițării personalității celor mai de seamă dintre ei, etc.).

După prealabila analiză a curentelor și căutărilor ce frămîntă epoca, Alexandra Bărcăcilă arată că Cimabue e contemporanul: « ... ultimilor pictori bizantinizanți din Italia, călăuziți de dorința de a descoperi secretul prin care arta se apropie de mintea și sensibilitatea omului, mai puțin desprinsă de natură, armonizată cu ea ». Caracteristicile pictorului sînt evidențiate după o judicioasă cercetare a înrîuririi înaintașilor și contemporanilor: « ... dacă dintre toți (pictorii bizantinizanți N.R.) Cimabue e considerat premergătorul reprezentativ al picturii italiene, e pentru că aportul său a fost studiul serios al desenului și volumului... ».

Comentînd opera pictorului, Alexandra Bărcăcilă nu se rezumă la simpla ei descriere literară ci analizează minuțios compoziția, inventariază mijloacele picturale, compară diversele lucrări încercînd definirea epocii în care au fost compuse sau face, cînd e necesar, incursiuni comparative în operele altor artiști. Cititorul este adus astfel spre deplina înțelegere a frumuseții *Madonei Santa Trinita* sau a *Fecioarei între îngeri*, autoarea străduindu-se să suplinească lipsa planșelor colorate.

M. I.

*) Alexandra Bărcăcilă: „Cimabue", Editura de Stat pentru literatură și Artă 32 p. + 23 reprod. Lei 15.

CATALOGUL MUZEULUI DE ARTĂ POPULARĂ AL R.P.R. *)

O scurtă introducere, al cărei text este redat în limbile uzual internaționale, deschide « Catalogul Muzeului de Artă populară al R.P.R. », redactat de un colectiv condus de Tancred Bănățeanu. Cuvîntul introductiv cuprinde un scurt istoric al muzeului, expunerea modului de prezentare a colecțiilor, și lămuririle necesare înțelegerii rolului, scopului și activității acestui muzeu. Deși foarte succint, cuvîntul introductiv lămurește evoluția istorică și caracteristicele artei noastre populare.

180 de planșe — din păcate doar 6 colorate — prezintă obiectele aflate în colecția muzeului. Grupate pe obiecte, 6 ramuri de planșe (1) scoarțe, 2) țesături și broderii, 3) port, 4) sculpturi în lemn, fier și os, 5) ceramică, 6) pictură pe lemn, sticlă și xilogravură) stau mărturie a bogăției și diversității artei populare. În cadrul acestor grupări, redactorii catalogului au ales cu deosebită grijă exemplarele cele mai reprezentative din diverse regiuni.

Se pot admira fauna și flora covoarelor oltenești, geometria stilizată a ștergarelor moldovenești, somptuozitatea costumului țărancelor de pe malul Argeșului, formele grațioase ale căucelor din Hunedoara sau realismul icoanelor ardelenești pictate pe sticlă. Cei ce au alcătuit catalogul, au grupat obiectele de o manieră ce înlesnește înțelegerea perpetuării motivelor tradiționale de-a lungul epocilor și totodată evoluția ce au suferit-o datorită dezvoltării tehnicii. Se poate de asemeni urmări în cuprinsul catalogului interferența motivelor decorative de la o regiune la alta. Motivul unei scoarțe din Pitești se regăsește pe broderia unui ștergar moldovenesc sau a unui costum din Gorj. Evoluînd prin puncte geografice diferite, motivul e stilizat și integrat tradițiilor regiunii respective. Am fi dorit ca redactorii catalogului să ne ofere și cîteva planșe de detaliu, menite a preciza amănuntele iilor din Muscel sau pieptarelor bănățene, amănunte ce se pierd în reproduceri de 7×11 cm. De asemenea numărul planșelor colorate ni se pare insuficient. Coloratura obiectelor de artă populară e mult diferențiată de la o regiune la alta. Un cititor neprevenit nu poate bănui din puținele planșe policrome — cîte una de capitol — diversitatea coloritului costumelor sau ceramicei.

În afara grupărilor consemnate, catalogul mai conține un capitol de reproduceri exemplificatoare pentru tehnica artei populare (olărit, textile, sculptură în lemn, etc.) și un alt capitol ce redă obiecte făurite de artiști membri ai Uniunii Artiștilor Plastici, care valorifică arta populară. Frumusețea obiectelor reproduse în acest ultim capitol (perdele, broderii, ceramică, oglinzi) evidențiază multiplele posibilități ce se deschid creatorilor activînd în acest domeniu.

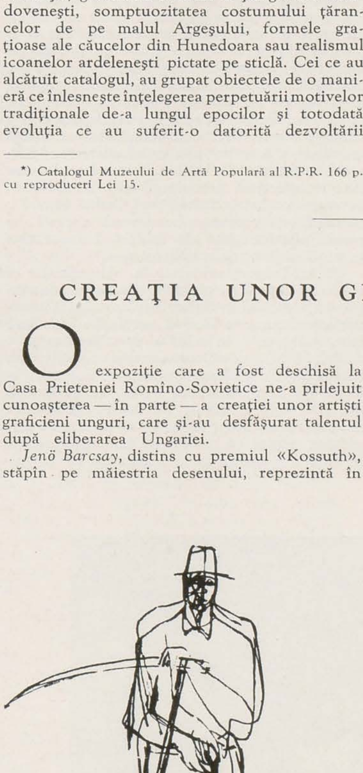
Priceperea și dragostea au contribuit în egală măsură la alcătuirea acestui catalog ce poate fi consultat cu folos atît de iubitorii artei populare cît și de specialiști, găsind în el un ghid atent, valoros deopotrivă pentru concetățeanul nostru ca și pentru străini.

*) Catalogul Muzeului de Artă Populară al R.P.R. 166 p. cu reproduceri Lei 15.

CREAȚIA UNOR GRAFICIENI UNGURI

O expoziție care a fost deschisă la Casa Prieteniei Romîno-Sovietice ne-a prilejuit cunoașterea — în parte — a creației unor artiști graficieni unguri, care și-au desfășurat talentul după eliberarea Ungariei.

Jenö Barcsay, distins cu premiul «Kossuth», stăpîn pe măiestria desenului, reprezintă în grafică tendința către o puritate a liniei. Părerile, după care tonurile fac parte din arsenalul expresiv al picturii și dăunează graficii — sînt discutabile și pot fi infirmate de arta unor Daumier sau Käthe Kollwitz; dincolo de mijloacele sale de expresie, arta poate fi socotită ca atare, în primul rînd prin efectele sale emoționale. Cu un desen sigur, aparent calculat, rece, Barcsay creează, în peisajele sale tonuri și perspectivă, redîndu-le în atmosfera lor specifică. Și dincolo de acestea, se simte la el o foarte puternică personalitate artistică, care cucerește prin simplitate.



GAĆS GABOR, Cosaș odihnindu-se — desen în peniță

Tinerii graficieni unguri par să se fi cufundat în căutările diverselor moduri de expresie ale genului. De pildă, deosebit de talentatul *Gabor Gacs*, cu încercările sale în peniță, creion, cărbune, tempera și tuș, cărbune cu acuarelă, epuizează aproape toate posibilitățile de folosire ale tehnicii, dezvăluindu-ne totodată trăsăturile sale specifice.

În anii democrației populare, odată cu avîntul luat de editarea cărților, tinerilor graficieni unguri li s-a oferit un excelent tărîm de exersare. Astfel *Adam Würtz* reușește să dea într-o temă de atîtea ori interpretată, — ilustrațiile la povestirile lui Münchausen — soluții și o viziune nouă. Desenele sale sînt pline de umor. Gravurile în zinc ca de pildă « Miting », « Tăierea porcului » și « Curtea bătrînească » ne arată că în timp ce-și caută un stil propriu, într-un limbaj realist, nu omite să recurgă la învățămintele și tradițiile realiste ale graficei de gen din secolul trecut.

Instantaneele pline de spontaneitate și prospețime ale lui *Kalman Csohany*, grafica în tonalități dramatice a lui *Karoly Razler*, gravurile în linoleum semnate de *Zizi Mabrisz*, decorative și sensibil colorate, ca și lucrările celorlalți graficieni, întregesc imaginea pe care ne-o oferă încercările pleiadei tinerilor graficieni din republica prietenă, Ungaria democrat-populară.

D.

PREZENŢE ROMÎNEŞTI ÎN STRĂINĂTATE

În luna iulie a.c. s-a deschis la Sofia o expoziţie de artă contemporană romînească în cadrul căreia au expus lucrări 14 dintre artiştii plastici romîni contemporani şi anume: Iosif Iser, Marius Bunescu, M. H. Maxy, Petru Abrudan, Teodor Harşia, Valentin Höflich, Ion Pacea, Constantin Pauleţ, Gheorghe Ionescu, Dan Hatmanu, Pavel Codiţă, Petru Feier, Brăduţ Covaliu şi Zoltan Kovacs. Expoziţia a cuprins 92 picturi în ulei, aparţinînd diferitelor genuri: compoziţii tematice, portrete, peisaje, naturi moarte.

Numeroase gazete care apar la Sofia au prezentat în paginile lor creaţia plastică romînească de azi. Analizînd profilul tematic al expoziţiei de artă romînească contemporană, T. *Mangov*, semnatarul cronicii plastice din gazeta « Rabotnicescoe Delo » (nr. 192 din 11 iulie 1958) subliniază deosebita diversitate tematică şi a genurilor, cucerită de plastica romînească în ultimii ani. Această diversitate — scrie T. Mangov — reiese atît din confruntarea între ei a pictorilor prezenţi în expoziţie, cît şi din compararea lucrărilor fiecărui artist în parte. În cadrul acestei diversităţi şi a cuprinderii mai largi a conţinutului de viaţă, expoziţia plasticii romîneşti contemporane a dat spectatorului bulgar sentimentul de unitate şi impresia de ansamblu armonios întocmit. Criticul bulgar Mangov, acordă o atenţie deosebită lucrărilor lui M. H. Maxy, cunoscut încă mai dinainte cercurilor artistice bulgare. Potrivit aprecierilor lui Mangov, în cele două tablouri expuse, « Intrarea în mină » şi « Ţesătoarele », M. H. Maxy apare evident mai clarificat şi mai profund din punct de vedere tematic, lucrările sale reliefîndu-se prin autenticitatea rezolvării compoziţionale şi bogăţia coloritului. Sînt deasemenea citate ca făcînd o impresie deosebită lucrările: « Peisaj dunărean » de I. Iser, « Dimineaţă bucureşteană » şi « Peisaj din Veneţia » de Marius Bunescu, « Peisaj de iarnă » de P. Feier, « Peisaj din Tulcea » de Covaliu Brăduţ, « Peisaj de iarnă » şi « Peisaj » de Gh. Ionescu, « Cartier din Galaţi » de Ion Pacea, « Casa de cultură din parc », « Primăvara » şi « Peisaj de iarnă » de V. Höflich precum şi peisajele lui Constantin Pauleţ.

V. Kolarski, în articolul apărut în gazeta « Otecestven Front » (Nr. 4318 din 16 iulie 1958) consideră că sinceritatea şi căldura exprimării plastice reprezintă trăsăturile caracteristice plasticei romîneşti contemporane. Lucrările lui Petru Abrudan, analizate de Kolarski, se prezintă criticului ca purtînd amprenta unui temperament artistic viguros, pline de un bogat conţinut de viaţă. În peisajele citadine şi aspectele de iarnă, pictate de Teodor Harşia, Kolarski a văzut rodul creaţiei unui excelent colorist, cu un puternic simţ pentru lumină şi aer.

Gazeta « Narodna Cultura » (9 august 1958) a închinat picturii romîneşti un amplu articol de analiză care poartă semnătura lui *Alexandăr Stamenov*. Încercînd să definească orientarea contemporană a artei romîneşti, autorul articolului vede în creaţia plastică de la noi o manifestare de artă realistă, străină de orice trucaj academic lipsit de viaţă. Stamenov îi rezervă lui Iosif Iser rînduri de însufleţită apreciere, văzînd în regretatul artist nu numai un mare pictor contemporan romîn dar şi o remarcabilă personalitate creatoare în ansamblul artei europene. Compoziţia « Ajunge! », portretul scriitorului Gala Galaction şi peisajul dunărean poartă calităţile marelui spirit creator al lui Iser. În lucrările lui Ion Pacea, Stamenov distinge o puternică emoţionalitate, un spirit îndrăzneţ şi totodată plin de afectivitate. « Săteanca agitatoare » a lui Ion Pacea este o lucrare care emoţionează prin simplitatea ei expresivă, în vreme ce lucrările lui Pavel Codiţă vădesc o personalitate creatoare interesantă a cărei expresie plastică plină de căldură îl deosebeşte în mod evident de ceilalţi pictori.

Criticii bulgari, au arătat în cronicile lor şi scăderile expoziţiei plasticei romîneşti contemporane, deschisă la Sofia. După ce citează lucrările următoare: « Ţărănci torcînd » de Iosif Iser, « Intrarea în mină » şi « Ţesătoarele » de M. H. Maxy, « Demonstraţie împotriva lui Rădescu » de Zoltan Kovacs, « Muncitori în lojă » de Dan Hatmanu, « Răscoala ţărănească din 1784 » de P. Feier, « Săteanca agitatoare » de Ion Pacea, drept exemplu de lucrări cu care pictorii romîni au realizat un însemnat progres în ceea ce priveşte tratarea temelor cu semnificaţie socială din istoria şi viaţa poporului nostru, T. Mangov, în articolul său din « Rabotnicescoe Delo » scrie că publicul bulgar ar fi avut un şi mai mare prilej de bucurie dacă ar fi întîlnit în expoziţia romînească unele genuri mai bine abordate — de exemplu compoziţia tematică — în care obiectul principal să fie omul. Stamenov, cronicarul gazetei « Narodna Cultura » remarcă de asemeni faptul că tabloul cu temă nu a constituit genul dominant în expoziţia romînească, gen în care să se găsească mai complex exprimate gîndurile, sentimentele şi preocupările omului contemporan din ţara noastră.

M. H. MAXY, Ţesătoarele — ulei

ÎN LEGĂTURĂ CU EXPOZIŢIA DE ARTĂ PLASTICĂ A ŢĂRILOR SOCIALISTE

ÎN U.R.S.S.

Artiştii plastici din toate republicile Uniunii Sovietice au primit cu entuziasm hotărîrea cu privire la organizarea la Moscova a Expoziţiei de artă plastică a ţărilor socialiste şi au trecut neîntîrziat la pregătirea ei.

Ministerul Culturii din URSS a dat dispoziţii cu privire la organizarea întregei activităţi de pregătire a sectorului sovietic al expoziţiei, pentru care scop a fost constituit un comitet special. În componenţa lui au intrat cei mai de seamă artişti plastici sovietici şi activişti pe tărîm obştesc, miniştrii culturii ai tuturor republicilor unionale precum şi preşedinţii comitetelor de conducere ale uniunilor republicane de creatori în domeniul artelor plastice. Ca preşedinte al comitetului de organizare a fost numit artistul poporului din URSS, B. V. Joganson.

În 17 iulie a.c. N. A. Mihailov. Ministrul Culturii din URSS, şi S. V. Gherasimov, primul secretar al Uniunii Artiştilor Plastici din URSS, au adresat tuturor republicilor unionale o scrisoare cuprinzînd un plan amănunţit cu privire la pregătirea expoziţiei. În conformitate cu această scrisoare ministerele culturii din toate republicile unionale, împreună cu uniunile republicane de artişti plastici au trecut la alegerea pentru expoziţie a celor mai valoroase lucrări de artă plastică din ultimii ani. Activitatea de selecţionare a lucrărilor pentru Expoziţia de la Moscova s-a încheiat într-o serie de republici unionale, ca de pildă în Ucraina, Bielorusia, Moldova Sovietică, Armenia, Azerbaidjan, R.S.F.S.R., Uzbechistan, Tadjikistan, Kirkizia şi Kazahstan.

Pentru expunere au fost recomandate cele mai valoroase opere de pictură, grafică şi sculptură, create atît de maeştrii de frunte ai artei plastice sovietice, cît şi de tineretul artistic talentat. Tematica operelor propuse este deosebit de variată. Lucrările oglindesc viaţa şi activitatea constructivă a popoarelor Ţării Sovietice, prilejuind totodată demonstrarea măiestriei în plină creştere a artiştilor plastici sovietici.

ÎN REPUBLICA POPULARĂ CHINEZĂ

În vederea participării Chinei populare la Expoziţia de artă plastică a ţărilor socialiste, pe lîngă Ministerul Culturii şi Uniunea Artiştilor Plastici din Republica Populară Chineză a fost creat, încă din luna aprilie a acestui an, un comitet de pregătire, în cadrul căruia au fost aleşi cunoscuţi pictori şi sculptori chinezi.

Odată cu constituirea acestui comitet, Ministerul Culturii şi Uniunea Artiştilor Plastici din Republica Populară Chineză au trimis în întreaga ţară apeluri prin care toţi creatorii integraţi în filialele Uniunii Artiştilor Plastici

au fost chemaţi să ia personal parte la realizarea operelor care vor prezenta arta Chinei populare în Expoziţia de la Moscova. China va figura la această expoziţie cu lucrări de artă plastică create după victoria revoluţiei populare.

După o primă selecţie a operelor în localităţile în care creează artiştii, s-a procedat la o selecţie definitivă care s-a efectuat la Pekin, de către Comitetul de pregătire pe întreaga Chină. Din juriu au făcut parte artişti de frunte ai plasticii chineze.

În Expoziţia de la Moscova se va prezenta şi o parte din lucrările regretatului Ci-Pai-şi, precum şi un număr însemnat din lucrările de sculptură realizate de artişti populari.

ÎN REPUBLICA POPULARĂ ALBANIA

Ministerul Culturii şi Învăţămîntului, împreună cu Uniunea Artiştilor Plastici din Albania au primit sarcina de a selecţiona şi a trimite la Moscova cele mai valoroase lucrări. Cele care au figurat în expoziţia din Romînia, au fost deja trimise în URSS. Comisia de organizare a sectorului albanez din Expoziţia de la Moscova a şi întocmit lista participanţilor şi a celor 80—90 lucrări care vor fi expuse. În expoziţie vor figura opere ale tuturor pictorilor şi sculptorilor albanezi remarcabili, a căror activitate s-a desfăşurat atît în perioada anterioară dar mai ales în cea care a urmat celui de al doilea război mondial, printre care şi lucrările tinerilor artişti plastici care au studiat în institutele de artă din URSS şi din alte ţări socialiste. Printre ei se numără laureaţii premiului republican Vangjush Mio, Leazar Nicola, Nexmedin Zajmi precum şi pictorii Andrea Kishi, Sadik Kaceli, Abdulla Cangomji, Guri Madhi şi sculptorii Odihse Paskali, Ianaq Pacio, Hristina Hoshi, Andrea Manno.

ŞTIRI DE PESTE HOTARE

În ultima vreme s-a stabilit o serie legături între artiştii plastici sovietici şi cei de peste hotare. Remarcînd acest fapt semnificativ, graficianul sovietic V. Efimov publică în revista « Neva » o serie de portrete executate de el, rod al întîlnirilor cu oaspeţii străini din lumea artei.

Artistul sovietic însoţeşte fiecare portret de o succintă caracterizare a artei celui portretizat şi — uneori — de impresia pe care i-a lăsat-o. Putem cunoaşte astfel portretele şi caracterizarea lui Lu-Kai-sian (China), Wilson Tiberio (Brazilia), Iusuf Ahmed (Egipt), Seippel Verner (R.F.G), Andrea Gomes (Mexico), Nunes Guillemo (Chili).

Neva 8/1958

* * *

La Damasc a fost deschisă pentru prima oară o şcoală de desen şi sculptură. Din corpul didactic al şcolii fac parte artişti vestiţi în frunte cu sculptorul Jacques Varda.

Sovremennii Vostok 8/1958

* * *

Revista sovietică « Tvorcestvo » publică în numărul său din august un articol scris de cunoscutul artist mexican David Alfaro Siqueiros, intitulat « Elementul naţional în artă ». Pornind de la constatarea unei analogii evidente între academism şi formalism, autorul declară hotărît că numai specificul naţional poate constitui baza operelor de seamă în arta-plastică.

« Desigur — continuă Siqueiros, una sînt particularităţile naţionale .... care făuresc individualitatea creaţiei şi alta naţionalismul căutat, artificial şi de aceea convenţional ... Datoria fiecărui mare artist este ca — în cadrul tendinţelor internaţionaliste, care se intensifică neîncetat — să examineze particularităţile caracteristice ale fiecărei perioade istorice concrete şi să nu-şi înveşmînteze artificial opera în costume naţionale tradiţionale ».

Tvorcestvo Nr. 8/1958.

* * *

La 16 iulie a.c. s-au împlinit 100 de ani de la moartea lui Alexandr Ivanov. Marele pictor rus Kramskoi, pentru care Ivanov a constituit o constantă preocupare, a publicat în 1881 un articol intitulat « Artistul A.D. Ivanov şi însemnătatea sa pentru arta rusă ». Articolul — reprodus în revista « Tvorcestvo » — explică pentru ce marele tablou al lui Ivanov (« Ivirea lui Mesia în faţa poporului ») n-a avut succesul scontat. Kramskoi adînceşte apoi problemele: ce anume a lucrat Ivanov, care sînt elementele noi pe care le-a introdus în pictură, compoziţie şi desen şi cum a rezolvat problema culorii.

Tvorcestvo 7/1958

* * *

La începutul acestui an a avut loc la Atena o expoziţie de grafică sovietică la care au participat o serie de graficieni sovietici de frunte ca Vereiski, Pimenov, Favorski şi alţii. Expoziţia s-a bucurat de un succes deosebit, prilejuind membrilor delegaţiei sovietice să cunoască numeroşi artişti şi ateliere, să viziteze expoziţii şi să participe la discuţiile despre artă desfăşurate în cadrul cercurilor plastice greceşti.

Formalismul — constată V. Polevoi, unul din delegaţi, — nu are în Grecia reprezentanţi de seamă. Toate « trucurile » formaliste sînt împrumutate. Cea mai vie şi mai interesantă orientare în arta greacă actuală este cea legată de ideile democratice, de tradiţiile naţionale. Într-un articol publicat tot de revista « Tvorcestvo », Polevoi analizează creaţia unor artişti greci realişti ca H. Zanglis, H. Kapralos, oprindu-se mai ales asupra operei pictorului şi graficianului Valias Semerţidis, pe care o consideră extrem de interesantă.

Tvorcestvo Nr. 6/1958

* * *

Preocupările plastice au devenit o tradiţie în flota sovietică. Marii predecesori ai pictorilor sovietici de marine, au fost Vereschaghin (mort pe bordul crucişătorului Variag, în timp ce picta o scenă de luptă la Port-Arthur) şi Aivazovski (care avea rangul de amiral al flotei din Marea Neagră). Astăzi, ca şi altădată mariniştii ruşi, pictorii-marinari sovietici, grupaţi în « Atelierul artiştilor plastici militari M. B. Grecov », evită să picteze marea de pe ţărm. Ei trăiesc viaţa aspră a marinarilor, pictind în timpul curselor sau manevrelor. Temele alese sînt semnificative. Andrei Banticov, de pildă, urmăreşte în tablourile sale de mare popularitate, comportarea omului în luptă cu elementul marin.

Graficianul Nicolae Kulicov caută să fixeze (procedeul ales este acva-forte) esenţa frumuseţii mărilor din nord (Baltica, Barents).

Victor Bibicov, artist emerit al RSFSR, gravează în linoleum episoade cu semnificaţie istorică din viaţa flotei ruse şi sovietice.

Aspirantul Victor Cebotarev, sculptor-marinar, dăltueşte portretele comandanţilor vestiţi ai flotei, ale marinarilor — eroi din trecut, ca de pildă galeria apărătorilor Kronstadtului.

Neva 2/1958

* * *

Se ştie că înainte de Revoluţie, Maiakovski îndeplinea slujba de desenator tehnic la Şcoala Militară Auto din Petrograd. După cum relata el însuşi, nu era un prea bun desenator tehnic, ocupîndu-se mai mult cu executarea « portretelor şefilor întreprinderii ».

Şi totuşi, în carnetul militar al lui Maiakovski, întocmit după Revoluţie, poetul se consideră « artist plastic ».

Revista « Moskva » publică în acest sens, o scrisoare a şefului sectorului de arte plastice, din 3 iunie 1919, către regiunea militară Moscova, în care se arată, că « tov. Vladimir Maiakovski, este trimis în sectoarele Voronej, Kiev şi Harkov, ca specialist — instructor în arte plastice ».

Deşi nu se cunosc date despre activitatea pedagogico-plastică a poetului, reiese limpede adîncimea preocupărilor plastice ale viitorului colaborator la « Ferestrele ROSTA »

Moskva 4/1958

* * *

Marele pictor şi grafician revoluţionar japonez Yanase Masamu, considerat astăzi drept exponent al artei înaintate din Japonia, a trăit şi creat în anii cei mai furtunoşi ai dezvoltării artei japoneze moderne. Într-o monografie consacrată acestui artist comunist, caricaturistul Matzuyama Fumio, găseşte prilejul de a face vaste incursiuni în istoria luptei artei revoluţionare japoneze între 1920—1940, de la aşa numita « Mişcare a artei proletare », înfiinţată în Japonia în 1920 sub influenţa Revoluţiei din Octombrie la « Liga artiştilor proletari » (1929) organizaţie în cadrul căreia Yanase Masamu se manifestă ca grafician revoluţionar.

Lucrările sale, după cum scrie Fumio, reprezintă o ilustrare a luptei politico-economice a poporului japonez. Cartea se încheie cu relatarea acţiunilor de protest ale lui Yanase în perioada înneguraţilor ani 1930—1940, cînd marele artist japonez este în repetate rînduri arestat şi torturat pentru a-şi relua, după fiecare punere în libertate, munca în cadrul organizaţiilor de partid, pentru promovarea artei revoluţionare.

Fiind o povestire făcută de un martor ocular, cartea prezintă un interes documentar vădit pentru cei care doresc să cunoască dezvoltarea artei în Japonia ultimelor decenii.

Inostrannaia Literatura 6/1958

* * *

Pictorul leningrădean V.A. Vetrogonschi, este bine cunoscut în U.R.S.S. ca ilustrator de cărţi. El lucrează în acelaşi timp şi în grafica de şevalet, dedicîndu-se fie tematicei revoluţionare (scene din revoluţie, din viaţa lui S.M. Kirov), fie aprecierii plastice a procesului de muncă «Donbass», «Focurile uzinei».

Neva 7/1958

* * *

În iulie 1958 a avut loc la Moscova, în cadrul Muzeului de Cultură Orientală expoziţia de artă ceyloneză. H. P. Malalasekera, ambasadorul Ceylonului la Moscova, a publicat cu acest prilej în revista sovietică « Sovremennii Vostok », un articol consacrat renaşterii culturale a Ceylonului, după cucerirea independenţei în 1948.

Aflăm astfel de existenţa a două asociaţii plastice « Societatea Artelor Ceylonului » şi « Grupul celor 43 », care organizează expoziţii de artă naţională, cum şi de înfiinţarea societăţii Jakata Kala Peramun (Mişcarea pentru arta naţională) care se ocupă de popularizarea picturii naţionale ceyloneze, de reînvierea vechilor centre de artizanat (Mahila Samitis).

Sovremennii Vostok 7/58

ERATA

Dintro eroare redacţională, în numărul anterior al revistei, s-a trecut în dreptul numelui pictorului C. Baba titlul de Membru Corespondent al Academiei de Artă a U.R.S.S., în loc de Membru de onoare al Academiei de Artă a U.R.S.S.

CUPRINSUL

* * * Pentru o artă pătrunsă de spirit de partid, pentru o artă cu un înalt mesaj social 1

★

AMELIA PAVEL: Umanismul artei sovietice 7

★

VASILE DRĂGUŢ: Compoziţia şi pictura monumentală 12

★

J. PERAHIM: Bienala de la Veneţia, 1958 16

★

I. RADU: Arta militantă a lui Renato Guttuso 21

★

MIRCEA DEAC: Pe marginea unor expoziţii individuale 25

★

SCARLAT CALLIMACHI: Cîteva lucrări de artă plastică în Muzeul romîno-rus .. 29

★

ANGELA VRANCEA: Expoziţia de artă siriană 31

★

V. D.: Arta plastică din R. P. Albania 33

★

STOIU TODOROV: Artiştii bulgari la expoziţia de la Moscova 34

★

* * * Bielinski despre artă 36

★

ELEONORA COSTESCU: Donaţia Gy Szabo Bela Muzeului de Artă al R.P.R. 38

★

CRISTIAN BENEDICT: Grafica militantă a lui N. Tonitza 40

★

GEO ŞERBAN: Niculae Cristea şi Alexandru Sahia pe aceeaşi baricadă 43

★

I. NEGREA: Din grafica lui Venturelli 45

★

GHEORGHE POENARU: Mişcarea artistică a amatorilor 47

★

I. N.: Cercul amatorilor de artă plastică din Lupeni 49

★

VIORICA MARICA: Expoziţia cercului de amatori din Arad 50

Note plastice

Din activitatea Cenaclului U.A.P. — Petroşani 51
Arta plastică şi televiziunea; Pe marginea cronicii televizate 55
Documentarul „Ştefan Luchian"; Livenii lui Enescu 56
Scriitori desenatori 57

Recenzii

Adina Nanu, « Dürer »; Eleonora Costescu, « Caravaggio », Din activitatea Muzeului Bruckenthal 58
Alexandra Bărcăcilă, « Cimabue »; Catalogul Muzeului de Artă Populară al R.P.R. — Creaţia unor graficieni unguri 59

Prezenţe romîneşti în străinătate; În legătură cu expoziţia de artă plastică a ţărilor socialiste 60
Ştiri de peste hotare 61

Coperta I: ZOE BĂICOIANU, MARIUS BUTUNOIU, ION DĂMĂCEANU, T. N. IONESCU — Monumentul Eroilor Patriei — bronz.

Coperta IV: IOSIF TELLMANN — Mîndru de echipa sa — gravură.

Redactor şef: J. PERAHIM
Macheta artistică: *Andrei Cristea*
Fotografii: *Fl. Dragu*

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică nr. 4. Calea Şerban Vodă nr. 133—135, Bucureşti
Policromii: Imprimeria Băncii de Stat, str. Fabrica de Chibrituri nr. 28, Bucureşti
13